

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La narrativa de Heinrich von Kleist como referente para el
estudio de la literatura mundial. Un análisis comparado**

**Heinrich von Kleists Prosa als Bezugspunkt für das Studium
der Weltliteratur. Eine komparative Analyse**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro López Lizana

Directora

M^a Isabel Hernández González

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Alemana y Eslava



TESIS DOCTORAL

**La narrativa de Heinrich von Kleist como referente para el
estudio de la Literatura Mundial. Un análisis comparado**

Heinrich von Kleists Prosa als Bezugspunkt für das Studium der
Weltliteratur. Eine komparative Analyse

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro López Lizana

Directora

M^a Isabel Hernández González

Madrid, 2019



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Alejandro López Lizana,
estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Literarios,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

La narrativa de Heinrich von Kleist como referente para el estudio de la Literatura Mundial. Un análisis comparado

y dirigida por: M^a Isabel Hernández González

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 18 de mayo de 2019

Fdo.: _____

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

*A la memoria de Jos Sagiés, maestro y amigo, que me
animó a dar el primer paso en mi carrera como
investigador.*

Agradecimientos

En primer lugar quiero darle las gracias a Isabel Hernández por su orientación, consejo y apoyo durante la elaboración de esta tesis. Es su destreza como directora la que ha guiado este trabajo por el buen camino.

A mis padres, por estar ahí en cada etapa del viaje.

A María Jesús Gil, Paloma Sánchez, Carmen Gómez, Marta Fernández, Amelia Sanz y, en definitiva, a todos los profesores y profesoras de la universidad Complutense de Madrid que en alguna ocasión me han asesorado o simplemente animado a seguir adelante. Y en especial a Isabel García, de quien he tenido el gusto y el privilegio de aprender como docente.

A los profesores Ingo Breuer, Günter Blamberger y Martin Roussel por su inestimable ayuda durante mi estancia en la Universidad de Colonia.

A Eugenia Popeanga, coordinadora del programa de Estudios Literarios, por toda su dedicación.

A todo el personal de las bibliotecas de Filología, del servicio de préstamo interbibliotecario y del de reprografía, por su atención en mis constantes idas y venidas.

A los compañeros doctorandos con los que he compartido penas y alegrías en congresos o en los pasillos de la facultad, y muy singularmente a mis viejos camaradas Jorge Blas y Santiago Sanjurjo y a mis amigos Jaime García y Marius Bomholt.

Por último, debo dar las gracias al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades por hacer posible que me dedicase a esta investigación a tiempo completo como beneficiario del programa de Formación de Profesorado Universitario, así como por los fondos destinados a mi estancia en Alemania.

Índice

Índice	i
Abstract	v
Resumen	vii
Zusammenfassung	ix
Abreviaturas empleadas	xi
Introducción	xiii
<i>a) Objetivos y estado de la cuestión</i>	xiii
<i>b) Metodología, organización del trabajo y selección del corpus</i>	xviii
1. El concepto de <i>World Literature</i>: aproximación teórica	1
1.1. <i>Did Goethe coin a phrase? El origen de la Weltliteratur</i>	2
1.2. <i>La Weltliteratur goethiana y su recuperación como concepto discursivo</i>	23
1.2.1. La herencia de la <i>Weltliteratur</i> goethiana en la Alemania del XIX. La formación del canon literario alemán	27
1.2.2. El «problema» de la <i>World Literature</i>	45
1.3. <i>Hacia una definición del concepto de «world literature»</i>	79
2. Los relatos cortos de Kleist desde la perspectiva de la Literatura Mundial: propuestas de análisis	95
2.1. <i>El «Goethe-Kleist Mythos». Cosmopolitismo en la obra de Kleist</i>	96
2.2. <i>La influencia de la literatura mundial en los relatos de Kleist</i>	114
2.3. <i>El extranjero como marco geográfico de los relatos de Heinrich von Kleist</i> ...	127
2.4. <i>La recepción internacional de los relatos de Heinrich von Kleist</i>	147
2.4.1. Otros países germanoparlantes	148
2.4.2. Francia	153
2.4.3. Reino Unido, Irlanda y EE.UU.	156
2.4.4. España e Hispanoamérica	160
2.4.5. Rusia y los países eslavos	164
2.4.6. Japón	167
2.4.7. China y Corea del Sur	169
2.4.8. Resto del mundo y conclusiones	171
2.4.9. El «año Kleist»: ¿Síntoma o agente de la internacionalización de su obra?	177
2.5. <i>Patrones de la Literatura Mundial en la novelística de Kleist</i>	183

2.5.1. La expectativa genérica como criterio de estudio de la Literatura	
Mundial. Kleist y la configuración de la <i>Novelle</i> alemana.....	184
2.5.2. Motivos y argumentos de la Literatura Mundial en la novelística de	
Kleist.....	198
3. Casos prácticos.....	209
3.1. <i>El motivo del embarazo inconsciente en las obras de Cervantes (La fuerza de la sangre), María de Zayas (La fuerza del amor) y Kleist (Die Marquise von O...): una recepción en disputa</i>	209
3.2. <i>Kleist como exponente del «sentimiento trágico de la vida» de Miguel de Unamuno: la cuestión de la fe en Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik y San Manuel Bueno, mártir</i>	229
3.3. <i>Der Zweikampf y su adscripción a la literatura detectivesca en la tradición de Edgar Allan Poe</i>	247
3.4. <i>Das Erdbeben in Chili y las raíces del horror cósmico lovecraftiano</i>	265
3.5. <i>Afinidades inesperadas: Das Bettelweib von Locarno y Hinpuku-ron, de Ueda Akinari</i>	279
3.6. <i>La sombra del canon: Michael Kohlhaas y Life & Times of Michael K, de J. M. Coetzee</i>	296
3.7. <i>La «tradición de la resistencia». Die Verlobung in Sto. Domingo desde los textos de Ngũgĩ wa Thiong'o</i>	311
3.8. <i>Los límites de la Literatura Mundial: Heiner Müller y la «adopción» de Kleist en la RDA. Una recapitulación</i>	333
4. Conclusiones.....	347
4.1. <i>Conclusiones metodológicas</i>	347
4.2. <i>Conclusiones temáticas</i>	351
4.3. <i>Conclusiones prácticas</i>	356
4.4. <i>Futuras vías de investigación</i>	359
5. Bibliografía.....	361
5.1. <i>Fuentes primarias</i>	361
5.2. <i>Capítulo 1. (aproximación teórica a la Literatura Mundial)</i>	361
5.3. <i>Capítulo 2. (Heinrich von Kleist desde la perspectiva de la Literatura Mundial)</i>	377
5.4. <i>Kleist, Miguel de Cervantes y María de Zayas</i>	399
5.5. <i>Kleist y Miguel de Unamuno</i>	401

5.6. Kleist y Edgar Allan Poe.....	402
5.7. Kleist y Ueda Akinari.....	404
5.8. Kleist y J. M. Coetzee.....	406
5.9. Kleist y Ngũgĩ wa Thiong'o	408
5.10. Kleist y H. P. Lovecraft.....	410
5.11. Kleist y Heiner Müller	411
5.12. Bases de datos.....	413
Anexo: Schlussfolgerungen	415
a) Methodische Schlussfolgerungen	415
b) Thematische Schlussfolgerungen.....	419
c) Fallbeispiele	425
d) Zukünftige Forschungswege	428

Abstract

Heinrich von Kleist's narrative texts as referents for World Literature Studies. A comparative analysis.

This dissertation will explore the narrative texts of Heinrich von Kleist (1777-1811) taking into account its international repercussion, in order to solve one of the most pressing matters within this author's research: the reception of his work in countries in which German is not spoken. Even though Kleist is a canonic writer for German studies, his value within his own country has been influenced by political, literary, and biographical factors (including details about his suicide, as well as his alleged hostility towards Goethe, who was, even then, a paragon for Germanic literature) that have affected his reception in other countries. In that sense, Kleist's activism against the Napoleonic regime and his fiery defense of a German state has motivated an understanding of the author as nationalistic that, at first, may seem to be counterproductive for the purposes of this dissertation. However, the number of translations that his works have, as well as their being referenced by several authors across the globe, has never ceased to grow since the last half of the 20th Century, which makes Kleist a paradigmatic example of how a cosmopolitan attitude is not required to be distributed internationally. Thus, the history of his late success has two non-exclusionary explanations: first, that his mythification may have played against him until 150 years after his death, and second, that the features of his works that caused rejection in the 19th Century are now perceived as ahead of their time.

Aiming to deepen into the dissonances in Kleist's relationship with those outside Germany, the theoretical framework within which this project is set is the one of World Literature. This decision has been made taking into account the great health that the concept has nowadays, but also that its genesis is traceable to the notion of *Weitliteratur* that Goethe posed. As such, not only the dawn of World Literature as a concept matches with the time in which Kleist develops his activity as a writer, but also that his reception in Germany is conditioned by the same sociohistorical processes that determine the evolution of such idea in the context of the rise of 19th Century's nationalism. Without aiming to definitely solve a terminological debate that has been going on for next to two centuries, this dissertation has aimed to offer a balance that accepts complementary theoretical propositions, or even antagonistic ones in order to study the contact points

between Kleist and the rest of the world from a perspective as wide as possible. Such contact points cover translations of his works to other languages and confirmed impact of his work in (or by) foreign authors, as well as a presence in his texts of typological affinities with other cultures that, due to their being ahead of their time, or due to their use of universally rooted themes, justify their recovery in the 20th century. Finally, the present research closes with a comparative analysis of the eight stories that comprise Kleist's narrative production, as well as a selected corpus of other works coming from Europe, America, Africa, and Asia, with a twofold purpose: to apply the aforementioned theoretical analysis, and to show several of the theoretical and methodological difficulties that researchers can find when facing World Literature through Kleist's example.

Keywords: German Literature, Heinrich von Kleist, Reception, World Literature.

Resumen

La narrativa de Heinrich von Kleist como referente para el estudio de la Literatura Mundial. Un análisis comparado.

La presente tesis propone un estudio de los textos narrativos de Heinrich von Kleist (1777-1811) desde la perspectiva de su proyección internacional con el objetivo de resolver una de las carencias más acuciantes en las investigaciones sobre este autor: la de la recepción de su obra en los países de habla no alemana. Pese a tratarse de un escritor canónico para la germanística, su valoración en su propia patria ha estado históricamente condicionada por factores literarios, biográficos (entre los que destacan los detalles de su suicidio y su supuesta enemistad con Goethe, que ya entonces era el referente indiscutible de las letras alemanas) y políticos que han repercutido también en el extranjero; en este sentido, el activismo con el que se opuso al régimen de Napoleón y su encendida defensa de la necesidad de constituir un Estado alemán han motivado una fama de autor nacionalista que, a priori, compromete el proyecto de tender puentes entre su obra y los sistemas literarios foráneos. En la práctica, sin embargo, el número de traducciones de sus textos y de referencias a los mismos por parte de escritores de todo el mundo no ha dejado de crecer desde la segunda mitad del siglo XX, lo que hace de Kleist un ejemplo paradigmático de cómo una actitud cosmopolita no es requisito imprescindible para lograr difusión internacional. La historia de su éxito tardío tiene por tanto dos explicaciones no excluyentes entre sí: que la mitificación de su figura pudo jugar en su contra hasta siglo y medio después de su muerte y que los rasgos de su obra que en el siglo XIX causaron el rechazo de sus contemporáneos sean ahora percibidos como adelantados a su tiempo.

Con el objetivo de profundizar en las disonancias de la relación de Kleist con el extranjero, el marco teórico en el que se encuadra el presente proyecto es el de los estudios de Literatura Mundial o *World Literature*. Se ha tomado esta decisión atendiendo en primer lugar al extraordinario estado de salud del que dicho concepto goza en la actualidad, pero también teniendo en cuenta que su génesis es rastreable hasta la idea de *Weltliteratur* enunciada por Goethe: en consecuencia, no solo resulta que el nacimiento del discurso sobre la Literatura Mundial tiene lugar en la misma época en la que Kleist desarrolla su actividad como literato, sino que la recepción de este en Alemania se ve condicionada por los mismos procesos sociohistóricos que

determinan la evolución de dicha idea en el contexto del auge del nacionalismo decimonónico. Sin ánimo de resolver de manera definitiva un debate terminológico que dura ya casi dos siglos, se ha procurado llevar a cabo un balance que contemple propuestas teóricas complementarias o incluso antagónicas con el fin de examinar desde la perspectiva más amplia posible los puntos de contacto entre la narrativa de Kleist y el resto del mundo, los cuales abarcan desde traducciones de su obra a otras lenguas y casos de influencia constatada en (o por parte de) autores foráneos hasta la presencia en sus textos de afinidades tipológicas con otras culturas que, por haberse adelantado a su tiempo o por desarrollar temas de raigambre universal, justifiquen en parte su recuperación a partir del siglo XX. Por último, la presente investigación se cierra con un análisis comparado entre los ocho relatos que componen la producción narrativa kleistiana y un corpus seleccionado de otras tantas obras procedentes de Europa, América, África y Asia con el doble propósito de poner en práctica el análisis teórico expuesto anteriormente y de ilustrar por medio de Kleist varias de las dificultades teóricas y metodológicas a las que los investigadores pueden enfrentarse en el campo de la Literatura Mundial.

Palabras Clave: Literatura alemana, Heinrich von Kleist, recepción, Literatura Mundial.

Zusammenfassung

Heinrich von Kleists Prosa als Bezugspunkt für das Studium der Weltliteratur. Eine komparative Analyse.

Die vorliegende Dissertation entwirft eine Analyse von Heinrich von Kleists (1777-1811) Prosatexten aus der Perspektive ihrer internationalen Diffusion und Bedeutung, mit der Zielsetzung, einen der drängendsten Mängel der zeitgenössischen Kleistforschung zu beheben: die zur Zeit noch kaum untersuchte Rezeption von Autor und Werk im nichtdeutschsprachigen Ausland. Obwohl es sich zweifelsohne um einen kanonischen Autor der Germanistik handelt, ist der Stellenwert Kleists in seiner Heimat historisch durch eine Reihe literarischer, biographischer (vor allem die Umstände seines Freitods sowie seine angebliche Feindschaft mit Goethe, die bereits zu seinen Lebzeiten Diskussionsgegenstand in den literarischen Zirkeln der Zeit war) und politischer Faktoren bedingt, welche auch im Ausland gewisse Auswirkungen hatten; in diesem Sinne brachten ihm sein anti-napoleonisches Engagement und seine glühende Verteidigung der Notwendigkeit, einen vereinten deutschen Staat zu schaffen, einen Ruf als nationalistischer Schriftsteller ein, welcher dem Projekt eines Brückenschlags zwischen Kleists Schaffen und den literarischen Systemen anderer Kulturen zunächst abträglich scheint. In der Praxis hingegen zeigt sich, dass die Zahl der Übersetzungen seiner Texte sowie die Verweise auf dieselben seitens Schriftstellern aus aller Welt ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kontinuierlich angewachsen ist, was Kleist zu einem Vorzeigebispiel dafür macht, dass eine kosmopolitische Geisteshaltung nicht die zwingende Vorbedingung für internationalen Erfolg sein muss. Die Geschichte seines späten Ruhms hat somit zwei, sich nicht gegenseitig ausschließende, Erklärungen: zum einen, dass die Mythifizierung seiner Figur ihm noch eineinhalb Jahrhunderte nach seinem Tod einen gewissen Nachteil verschaffte, und zum anderen, dass gerade jene Merkmale seines Werkes, die noch im 19. Jahrhundert für Unmut und Ablehnung vonseiten seiner Zeitgenossen gesorgt hatten, heute vielmehr als ihrer Zeit voraus aufgefasst werden.

Im Hinblick auf ein tiefgehendes Verständnis der Dissonanzen in Kleists Beziehung zum Ausland, haben sich die sogenannten Weltliteraturstudien als besonders produktive theoretische Grundlage erwiesen. Die Entscheidung für ebendiesen konzeptuellen Rahmen fiel in erster Linie hinsichtlich des ausgezeichneten

Gesundheitszustand, der jenem Konzept aktuell beschieden ist, zugleich aber auch unter Berücksichtigung des Umstandes, dass der Ursprung desselben sich bis hin zu Goethe, welcher den Begriff Weltliteratur an sich überhaupt erst prägte, zurückverfolgen lässt: So fällt nicht nur die Entstehung des Weltliteraturdiskurses zeitlich grob mit Kleists literarischer Schaffensperiode zusammen, auch die Rezeption seines Werkes ist durch dieselben soziohistorischen Prozesse bedingt, die die Evolution des Begriffes im Angesicht des aufkeimenden Nationalismus des 19. Jahrhunderts formten. Dabei zielt der theoretische Teil dieser Arbeit nicht etwa auf die konklusive Beendigung einer terminologischen Debatte, die mittlerweile bereits gut zwei Jahrhunderte andauert; er konfiguriert vielmehr eine austarierte Bilanz, welche zwischen verschiedenen, komplementären oder sogar antagonistischen, theoretischen Ansätzen moderiert, um so aus möglichst breiter Perspektive die Kontaktmomente zwischen Kleists Prosa und dem ‚Rest der Welt‘ zu untersuchen. Diese umfassen neben Übersetzungen seiner Texte in andere Sprachen und Fällen von nachgewiesenem (oder selbst bezeugtem) Einfluss seines Gedankenguts auf Texte von Autoren außerhalb des deutschen Sprachraums, auch das Vorhandensein von typologischen Schnittmengen mit Werken anderer Kulturkreise —die entweder ihrer Zeit ähnlich voraus waren wie Kleist oder aber Themen universalen Ursprungs kultivieren—, was sicher Anteil am erneuerten Interesse, an der ‚Wiederentdeckung‘ Kleists ab dem 20. Jahrhundert hat. Den Abschluss der Arbeit bildet eine vergleichende Analyse, die Kleists acht Erzählungen der gleichen Anzahl von Texten unterschiedlichster Herkunft (Europa, Amerika, Afrika und Asien) gegenüberstellt, um so zum einen eine praktische Umsetzung der zuvor verhandelten theoretischen Positionen zu entwickeln, darüber hinaus aber auch anhand von Kleists konkretem Beispiel diverse begriffliche und methodologische Schwierigkeiten näher zu beleuchten, mit denen sich die Weltliteraturforschung konfrontiert sieht.

Schlüsselwörter: Deutsche Literatur, Heinrich von Kleist, Rezeption, Weltliteratur.

Abreviaturas empleadas

En aras de una mayor legibilidad, todas las referencias bibliográficas se realizarán en el cuerpo del texto. La bibliografía ha sido organizada de tal forma que se corresponda con los capítulos del presente trabajo, a excepción de aquellas obras que ya habían sido citados con anterioridad (las cuales figurarán en el apartado en que fueron citadas por primera vez). Por razones prácticas se ha decidido adoptar el uso de siglas y abreviaturas en dos supuestos:

a) Fuentes primarias de los textos de Kleist y, por convención, bibliografía secundaria comúnmente citada.

KA (secc/vol., págs.) – von Kleist, Heinrich: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Ed. Roland Reuß y Peter Staengle, Basilea y Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1988–2010.

DKV (vol., págs.) – von Kleist, Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Ed. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, y Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987-1997.

Lebensspuren (nº) – Sembdner, Helmut (ed.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Múnich, Deutscher Taschenbuch, 1996.

Nachruhm (nº) – Sembdner, Helmut (ed.): *Heinrich von Kleists Nachruhm*. Erweiterte Neuausgabe, Múnich, Hanser, 1996.

Breuer (2013: págs.) – Breuer, Ingo (ed.): *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2013.

b) Obras completas de otros autores en los casos en que se citen varios volúmenes.

FA (vol., págs.) – Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Ed. Friedmar Apel, Hendrik Birus, et al., Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag, 1986-1999.

HA (vol., págs.) – Goethe, Johann Wolfgang: *Werke in 14 Bänden*. Hamburger Ausgabe. Ed. Erich Trunz, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

Herder (vol., págs.) – Herder, Johann Gottfried: *Sämmtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Carl Redlich y Reinhold Steig, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-1913. Reimpresión: Hildesheim, 1967-8.

WA (vol., págs.) – Goethe, Johann Wolfgang: *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Weimarer Ausgabe, Weimar, H. Böhlau, 1887–1919.

Introducción

a) Objetivos y estado de la cuestión

El objetivo del presente proyecto es el de investigar la internacionalización de la producción narrativa del escritor alemán Heinrich von Kleist (1777-1811). En el año 2009, los responsables del *Kleist-Handbuch* (elaborado en previsión del bicentenario de la muerte del autor, que sería celebrado en 2011) alertaban de que «Die internationale Rezeption Kleists ist eines der größten Forschungsdesiderata zu diesem Autor» (Breuer 2013: 436), un juicio que se ha mantenido inalterado en las sucesivas reediciones del volumen. Pese a (o como consecuencia de) ello, en los últimos años ha crecido de manera significativa el número de trabajos dedicados total o parcialmente a paliar este déficit, bien abordando directamente el estudio de la recepción de Kleist fuera de Alemania (Breuer 2013: 436-54; Fleig *et al.* 2014; Müller-Salget 2017) o bien reivindicando la actualidad de su obra por su condición de «Agent der Moderne» (Blamberger 1995: 41). A estos se suma el volumen de Rachel Magshamhrain *Afterlives: Heinrich von Kleist and Posterity*, que aún está pendiente de publicación y no ha podido ser tenido en cuenta para la elaboración de esta tesis, pero cuyo título nos remite una vez más a esa idea de «vuelta a la vida» que tan bien parece encajar con un autor denostado por sus contemporáneos y celebrado al fin por las generaciones futuras. Bajo esta misma premisa se concibió también el VIII Congreso Internacional de la Sociedad Goethe en España «Heinrich von Kleist y la Crisis de la Modernidad», que tuvo lugar en Valencia del 9 al 11 de noviembre de 2011 y cuyas contribuciones fueron editadas en 2013 por Berta Raposo e Ingrid García-Wistädt: «el poder de irradiación de su producción dramática, novelística y ensayística», destacan estas en la contraportada, «cobra [a partir del siglo XX] cada vez mayor fuerza y aún a principios del XXI está muy lejos de haberse agotado».

La relación de Kleist con la modernidad, no obstante, dista de ser apacible, sino que parece permanentemente sujeta a esa crisis que impregnó su vida, su obra y su época misma: un breve repaso de la historia de la recepción de su obra en suelo alemán (Breuer 2013: 410-35) basta para constatar que, incluso en el siglo XX, se han alternado periodos de gracia con otros de rechazo absoluto, a menudo con motivo de cuestiones extraliterarias entre las que destaca precisamente la inclinación nacionalista de Kleist. En efecto, incluso desde una lectura contemporánea amable que interprete exaltaciones

patrióticas tan explícitas como la del poema «Germania an ihre Kinder»¹ como el resultado de la impotencia ante el avance de Napoleón, resulta sencillo hipotetizar que ese germanismo a ultranza haya condicionado en buena medida su recepción en el extranjero². Teniendo esto en cuenta, y en paralelo a la tarea de recopilar y ampliar los trabajos sobre la recepción e influencia de Kleist fuera de Alemania (una labor necesaria tanto por la fragmentación de la que estos adolecen³ como por la incesante aparición de nuevas traducciones y títulos que dejan obsoletos los ya existentes), se ha considerado que el análisis de la internacionalización de la obra kleistiana debía ir acompañado de una reflexión en torno al modo en que esta entronca con el resto del mundo.

Con este fin, el marco teórico desde el que se abordará dicha relación es el de la Literatura Mundial o *World Literature*. Esta decisión se sustenta en dos motivos principales. En primer lugar, y desde una perspectiva histórica, las raíces del término se remontan a la idea de *Weltliteratur*⁴ que Goethe enunció en sucesivas conversaciones con su ayudante Eckermann en la década de 1820, lo que implica que su génesis está ligada a una serie de transformaciones económicas, literarias y sociales que tuvieron lugar durante el periodo de actividad creadora de Kleist: de este modo, las continuas tensiones entre nacionalismo y cosmopolitismo que caracterizaron el siglo XIX en Alemania fundamentan tanto el desarrollo discursivo de la *Weltliteratur* como la postura ética y política de Kleist hacia lo alemán y su papel en el concierto internacional. Por otra parte, la vigencia actual de los estudios en torno a la Literatura Mundial justifica en

¹ Sirvan como ejemplo los siguientes versos: «[a]lle Plätze, Trift' und Stätten, / Färbt mit ihren Knochen weiß; / Welchen Rab' und Fuchs verschmähten, / Gebet ihn den Fischen preis, / Dämmt den Rhein mit ihren Leichen; / Laßt, gestäuft von ihrem Bein, / Schäumend um die Pfalz ihn weichen, / Und ihn dann die Grenze sein!» (DKV III, 430).

² Müller-Salget señala como otro factor decisivo la complicada sintaxis que caracteriza la prosa de Kleist, cuya tendencia a alterar el orden esperable de los componentes oracionales y su caprichosa puntuación obliga a los traductores bien a presentar una versión domesticada o incluso impersonal de la misma o bien a forzar a su vez la lengua meta (2017: 116). El presente trabajo se referirá a estas dificultades en términos generales solo en aquellos casos en que hayan entorpecido de forma constatable la recepción de Kleist en un determinado idioma, pero por razones prácticas no es su objetivo llevar a cabo un análisis lingüístico-estilístico contrastivo con todas las lenguas referidas.

³ Resulta significativo que el único libro (a excepción del *Kleist Handbuch*) que pretende compendiar la recepción de Kleist a nivel mundial (es decir, sin centrarse en un único país) parte del autoimpuesto límite de tratarse de un «Auswahl» (Müller-Salget 2017: 116 y ss.). Por lo demás, la larga lista de ensayos y artículos dedicados a países de forma individual será referida en el capítulo 2 de este trabajo a fin de evitar duplicidades.

⁴ En adelante se empleará la voz alemana *Weltliteratur* solo cuando se quiera hacer referencia a la enunciación del concepto por parte de Goethe o a la evolución del mismo en el ámbito germanoparlante a lo largo del siglo XIX. Del mismo modo, el uso de la traducción inglesa *World Literature* se reservará al contexto de la discusión académica surgida a nivel internacional desde el siglo XX y hasta la actualidad: en todos los demás casos se priorizará el uso de la forma española «Literatura Mundial». Sobre la cuestión de la preferencia por este término en detrimento de otras traducciones habituales (como «Literatura Universal» o «del Mundo») se reflexionará en el capítulo 1.2.2.

sí misma la aplicación de dicho concepto. Gracias al prestigio y los contactos internacionales de Goethe, su teoría logró extenderse más allá de Alemania y, pese a su carácter fragmentario e incompleto, continuó siendo cultivada por otros autores. Entre los siglos XIX y XX, críticos como Hugo Meltzl, Georg Brandes, Fritz Strich, Rabindranath Tagore, Erich Auerbach, René Étiemble o Edward Said⁵, entre muchos otros, aportaron sus perspectivas para la consolidación de un prolífico corpus teórico que, no obstante, intercambió su fragmentariedad por una amplitud que dificultaba enormemente los intentos definitorios y que terminó por levantar dudas en torno a su viabilidad (Schmeling 1995). El siguiente paso se dio en la transición al siglo XXI, cuando los trabajos fundacionales de Pascale Casanova (2004 [1998]), Franco Moretti (2004 [2000]) y David Damrosch (2003) propiciaron un retorno consumado por Emily Apter, Christopher Prendergast, Theo D’Haen, Djelal Kadir, Mads Rosendahl Thomsen y un largo etcétera. En la actualidad, las publicaciones en torno a la cuestión de la Literatura Mundial se suceden por todo el planeta a tal ritmo que resulta casi imposible abarcarlas todas: de forma destacada, solo en el último año han aparecido volúmenes tan significativos como *The Routledge Companion to World Literature and World History*, editado por May Hawas (2018), y *The Cambridge Companion to World Literature*, por Ben Etherington y Jarad Zimble (2018), lo que demuestra el interés del mundo académico por continuar compendiando y expandiendo este campo de estudios⁶.

En cuanto a las contribuciones realizadas a esta línea de investigación desde España⁷, autores como el hispano-argentino Guillermo de Torre (1956) y Claudio Guillén (2005 [1985]) deben ser tenidos en cuenta entre el nutrido grupo de especialistas que le dieron forma durante el siglo XX. Nuestro país, sin embargo, se enfrenta en los últimos tiempos a un doble desafío en sus pretensiones por reivindicar su propia voz en el panorama mundial: su carácter periférico o semiperiférico en comparación con los centros culturales europeos de Londres o París y la competencia de sus antiguas

⁵ Para una historia del desarrollo histórico de la *World Literature*, cfr. D’Haen (2012).

⁶ Cfr. también Shi / Tan (2019); Fang (2018) o Nickels (2018). El extraordinario estado de salud de los estudios de *World Literature* se beneficia de la tendencia a ser abordados desde un enfoque interdisciplinar: como ejemplos recientes cabe citar *Translation and World Literature* (Bassnett 2018), *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media* (Stam 2019) o *Postcolonial Writing in the Era of World Literature* (Bhattacharya 2018). Otra práctica cada vez más frecuente es la de delimitar el papel de una nación (o conjunto de naciones) en el panorama literario internacional: así, Müller *et al.* (2018) dedican su volumen a la relación entre América Latina y el Sur Global; Martin *et al.* (2017) se centran en la literatura rumana, Di Leo (2017) y Giles (2019) en la americana, D’Haen (2019) en la holandesa y Coutinho (2018) en la brasileña.

⁷ Sobre el discurso en torno a la Literatura Mundial desde el modernismo latinoamericano, véase Siskind (2006: 151-243).

colonias como centros literarios emergentes. Como indica D’Haen al exponer estos dos puntos, «[i]n any of the going retheorizations of world literature that I have just mentioned, [...] Spain and Portugal [...] would seem destined to play only a minor role» (2012: 160). Una notable excepción la encontramos en el trabajo de dos investigadores de la universidad de Santiago de Compostela: César Domínguez y Darío Villanueva, editores (junto a Haun Saussy) del reciente *Lo que Borges enseñó a Cervantes* (2016; publicado antes en inglés en 2015). Sirva como muestra de su vocación internacionalista el hecho de que Domínguez es también coeditor de *World Literature: a Reader* junto con Theo D’Haen y Mads Rosendahl Thomsen (2013), y ha publicado varios artículos en torno a este concepto (cfr. Domínguez 2012; 2014). Por su parte, Darío Villanueva, uno de los comparatistas españoles más afamados de las últimas décadas, ha colaborado en antologías como *The Routledge companion to World Literature*, de Theo D’Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (2012). Otra presencia destacable en este sentido es la de Asunción López-Varela, editora del volumen especial sobre intermedialidad en la Literatura Mundial surgido del *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* (2013)⁸.

En general, no obstante, la recepción misma de este debate internacional sobre la *World Literature* surgido en el siglo XXI ha sido tardía en España, sobre todo en comparación con su centralidad para las críticas alemana, francesa y anglosajona o su reciente auge en países como China: si bien la propuesta original de Goethe es reconocible y ampliamente citada por la crítica española⁹, no es tan frecuente que se tome como punto de partida de una propuesta teórica en sí misma que entronque con los trabajos de Damrosch, Moretti y el resto de nombres citados con anterioridad. Por ejemplo, Jesús G. Maestro afirmaba que «[e]n nuestros días, la renovación de los estudios de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada hace posible la recuperación idealista de este concepto en su aplicación al estudio de determinadas relaciones y analogías existentes entre las literaturas europeas», pero en su repaso de «algunas de las interpretaciones más destacadas de que ha sido objeto la noción goethiana de *Weltliteratur*» solo se mencionan teóricos de los siglos XIX y XX pese a

⁸ Es de esperar que las aportaciones españolas en publicaciones internacionales dedicadas a la *World Literature* continúen aumentando en los próximos años. Como ejemplo de esta tendencia al alza cabe citar el reciente artículo de Azucena G. Blanco (Universidad de Granada) para el volumen de Bassnett *Translation and World Literature* (Blanco 2018: 44-59).

⁹ El debate ha tenido eco incluso fuera del ámbito académico, como prueba el reportaje para *El País* de Virginia Collera (2008: web). En él se recogen opiniones en torno a la idea goethiana de *Weltliteratur* (traducida aquí como «literatura universal») tanto de expertos internacionales (entre ellos Franco Moretti) como hispanohablantes (Martín de Riquer, Nora Catelli, Javier Cercas o Enrique Vila-Matas, entre ellos).

esa actualidad a la que alude al comienzo de su exposición (2015: web)¹⁰. Dicho esto, también en nuestro país se acusa hoy en día un intercambio interdisciplinar productivo entre la idea de Literatura Mundial y otros estudios más asentados en el currículo universitario, como pueden ser la Literatura Comparada¹¹ o los Estudios de Traducción¹².

Teniendo en cuenta lo ya expuesto, no es objetivo del presente trabajo resolver de manera definitiva la ambigüedad discursiva que, en términos históricos, ha acompañado al concepto de Literatura Mundial, ni tampoco articular una definición unívoca del mismo. Cumplidas dos décadas desde su recuperación a nivel internacional, considero que se trata de un momento óptimo para realizar un balance teórico que a su vez permita cumplir con el propósito original de esta tesis: el de examinar desde la perspectiva más amplia posible los puntos de contacto entre la narrativa de Kleist y el resto del mundo. No se descarta para ello recurrir a propuestas teóricas antagónicas en la medida en que, en aplicación práctica al corpus propuesto, estas se complementen mutuamente y permitan acceder a una visión poliédrica de los puntos de contacto entre Kleist y la Literatura Mundial. Al mismo tiempo, sin embargo, la particularidades en la recepción internacional de la obra kleistiana y su contemporaneidad con la *Weltliteratur* de Goethe ofrecen una buena oportunidad para examinar los límites y dificultades que dicho término entraña incluso hoy en día. En este sentido parto de una premisa similar a la de Mariano Siskind en su análisis del cosmopolitismo de Borges¹³, a partir del cual ejemplifica el campo discursivo de la Literatura Mundial en América Latina: para Siskind, Borges «se abre camino a la fuerza hacia el ámbito de lo universal» desde un «cosmopolitismo marginal» en el que «[...] los escritores cosmopolitas latinoamericanos localizan el origen de su exclusión y desde el que reclaman su inclusión en el mundo de la Literatura con mayúscula» (2016: 18). Si bien Kleist (a diferencia de otros teóricos nacionalistas de su época) nunca se esforzó por reivindicar

¹⁰ Algo similar ocurre con el artículo de Damián Leandro Sarro (2006), que opta por no ahondar en el desarrollo contemporáneo de la *Weltliteratur* goethiana. Por otra parte, es justo reconocer el trabajo de Waltraud Kirste, cuya tesis doctoral (2000) reflexiona sobre la configuración histórica del término en el contexto alemán justo antes de que este fuese recuperado a nivel internacional.

¹¹ De manera destacada, Antoni Martí Monterde (2011) traza una genealogía de la Literatura Comparada partiendo precisamente de la *Weltliteratur* goethiana, aunque sin perder de vista en ningún momento las últimas aportaciones de la crítica especializada en torno a la *World Literature*.

¹² Un ejemplo reciente se encuentra en el volumen *Literatura Mundial y Traducción*, coordinado por Isabel Hernández y Antonio López Fonseca (2017). Cfr. también Hernández (2015).

¹³ Siskind se refiere al ensayo «El escritor argentino y la tradición», en el que Borges concluye lo siguiente: «[c]reo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...] nuestro patrimonio es el universo» (Borges 1974: 272-74. Cit. en Siskind 2016: 17).

el papel de la literatura alemana en el concierto internacional, su doble marginalidad como representante de una cultura secundaria en el panorama europeo decimonónico¹⁴ y como autor denostado por sus propios contemporáneos obligan a cualquier investigador que se adentre en el potencial de internacionalización de sus textos a establecer un diálogo desde el margen¹⁵.

b) Metodología, organización del trabajo y selección del corpus

Como cabría esperar, las distintas definiciones posibles del concepto de *Weltliteratur* han propiciado que, con el paso de los años, la cuestión de si la obra de Kleist se ha ganado un lugar en la Literatura Mundial haya suscitado respuestas diametralmente opuestas. Por ejemplo, en 1946 Fritz Strich lamentaba que no hubiese sido sino hasta entonces cuando autores como Hölderlin o el propio Kleist habían logrado tal reconocimiento (1957: 73), una negatividad se torna en optimismo en comparación con la sentencia impresa en la contraportada del volumen *Kleists Rezeption*, publicado tras la celebración del bicentenario de su muerte:

Das Jahr 2011, in dem sich der Todestag Heinrich von Kleists zum 200. Mal jährte, wurde in Deutschland mit großem finanziellem Aufwand zum Kleist-Jahr ausgerufen. Dies ließ leicht übersehen, daß Kleist bis heute eines nicht ist: ein Author der Weltliteratur (Nickel 2013).

Esta vacilación hace aún más necesario que el primero de los tres bloques temáticos en los que se estructura la investigación esté dedicado a explorar el concepto de Literatura Mundial. Con este fin, el capítulo inaugural se ha dividido a su vez en tres epígrafes. El punto 1.1, titulado «*Did Goethe coin a phrase?* El origen de la *Weltliteratur*», tiene como finalidad explorar los precedentes teóricos y el contexto de formación de la *Weltliteratur* goethiana, lo que permite presentar su génesis no solo (o no necesariamente) como un momento inaugural, sino como la culminación de una serie de

¹⁴ Aunque podría argumentarse que en la actualidad la literatura alemana sigue desempeñando un papel menos prominente en el canon internacional que la francesa o la inglesa, es en la primera mitad del siglo XIX cuando ese desequilibrio (y los consiguientes intentos de legitimación por parte de filósofos, políticos y autores alemanes) la hacen más comparable a la marginalidad de los sistemas literarios hispanoamericanos de nuestros días. En el capítulo 1.2. se discutirá sobre la importancia de esta posición desventajosa de las letras alemanas en el contexto de la acuñación del término *Weltliteratur*.

¹⁵ Tomo aquí prestada la imagen de la «estética del margen», que Beatriz Sarlo emplea también en referencia al cosmopolitismo borgiano (1995: 16. Cit. en Siskind 2016: 18).

reflexiones de carácter ético, económico, político y cultural que comenzaron cientos de años atrás y que se intensifican en el marco del cambio del siglo XVIII al XIX (la época de la actividad literaria de Kleist). El punto 1.2. abordará en primer lugar la recepción en el siglo XIX de la *Weltliteratur* goethiana, cuyos planteamientos iniciales se ven afectados por las crecientes tensiones en torno a la consolidación del mismo movimiento nacionalista alemán que comenzó a rescatar del olvido la producción kleistiana. A continuación, el epígrafe 1.2.2. («El “problema” de la *World Literature*») se centrará en las dificultades más frecuentes a las que se ha enfrentado el mundo académico desde el siglo XX y las distintas soluciones propuestas para la conceptualización contemporánea de la idea de Literatura Mundial. Por último, en el punto 1.3. («Hacia una definición del concepto de *World Literature*») se pretende repasar las formulaciones teóricas más relevantes de cara a la internacionalización la obra de Kleist, cuyo análisis será acometido en el siguiente bloque temático. No obstante, antes de avanzar hacia el capítulo central del presente trabajo es necesario aclarar dos cuestiones que tienen que ver con la selección del corpus y el alcance de la investigación en torno al mismo. Para empezar, y en relación con el problema terminológico al que se hará referencia en el punto 1.2.2., se ha optado por acotar la «literatura» de la «Literatura Mundial» a la noción de disciplina artística o «bellas letras» en detrimento de una definición extensiva que abarque toda manifestación escrita¹⁶, pues rastrear la presencia de Kleist en todos los textos periodísticos, jurídicos o científicos escritos a nivel mundial es una empresa a todas luces inasumible y, con seguridad, menos productiva¹⁷. En cuanto a la elección del corpus, restringirme a la narrativa de Kleist responde a un criterio cuantitativo (pues la obra literaria en prosa de Kleist se compone principalmente de ocho *Novellen* o relatos cortos, los cuales, a su vez, conforman un todo unitario), pero también de representatividad: al haber desarrollado la prosa a lo largo de toda su carrera (siendo *der Zweikampf* su última obra), se ha considerado que ceñirse a ella ofrece una muestra significativa de su evolución como literato.

¹⁶ Sobre la evolución histórica del término y la transición entre ambas formas de comprender la idea de literatura en torno al Romanticismo, cfr. Eagleton (2008: 16) y Ross (1996: 406 y ss.).

¹⁷ La decisión es aplicable también en el sentido contrario, ya que no se recopilarán las referencias del propio Kleist a textos no artísticos (ya sean estos periodísticos, jurídicos o religiosos, incluida la Biblia). No obstante, puntualmente se sacarán a colación obras divulgativas o artículos periodísticos sobre Kleist en la medida en que estos funcionen como indicadores de su recepción en un país concreto o aporten información valiosa al respecto.

A continuación, el segundo capítulo se abrirá con un epígrafe dedicado a las posibles tendencias y aspectos cosmopolitas de la narrativa de Kleist. Para ello, y enlazando con la exposición teórica anterior, me referiré de manera extensa a la relación personal y literaria entre este y Goethe, cuyos caracteres y propuestas artísticas han sido históricamente tratadas como antagónicas: la relativización de esta disputa, no obstante, permite alumbrar puntos de acercamiento entre la obra de Kleist y el incipiente pensamiento cosmopolita de su época. A partir de aquí, el resto de apartados retoman las principales propuestas definitorias del concepto de Literatura Mundial de cara al análisis de la narrativa kleistiana. Los otros cuatro epígrafes que componen este capítulo («La influencia de la literatura mundial en los relatos de Kleist», «El extranjero como marco geográfico de los relatos de Heinrich von Kleist», «La recepción internacional de los relatos de Heinrich von Kleist» y «Patrones de la Literatura Mundial en la novelística de Kleist») están articulados a partir de dos ejes: uno direccional (es decir, el de la recepción del mundo por parte de Kleist, que se corresponde con los puntos 2.2 y 2.3, y el del Kleist por parte del mundo, que comprende el apartado 2.4) y otro modal, que afecta a la manera en que se comprende dicha relación en uno u otro sentido. Así, una premisa fundamental del presente trabajo es la de no limitarse a una recepción cerrada reducible a relaciones filogenéticas en sentido estricto, pues considero que esa modernidad de Kleist a la que se ha aludido al comienzo de esta introducción y que explica su reciente éxito tiene que deberse a una serie de afinidades tipológicas (ya sean de carácter temático o formal) que, por haberse adelantado a su tiempo o por desarrollar temas de raigambre universal, propiciaran su (re)descubrimiento a partir del siglo XX. Citando a Tinianov:

Existen profundas influencias personales, psicológicas o sociales que no dejan ninguna huella en el plano literario (Chadaev y Pushkin). Existen influencias que modifican las obras literarias sin tener significación evolutiva (Maiakovski y Gleb Uspenski). Pero el caso más impresionante es aquel en que los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás tuvo lugar. Estos ejemplos pueden multiplicarse: las tribus sudamericanas crearon el mito de Prometeo sin estar influidas por la antigüedad. Estos son hechos de convergencia, de coincidencia. [...] En el caso de coincidencias funcionales el artista influido puede encontrar en la obra imitada elementos formales que le sirven para desarrollar y estabilizar la función. Si esta ‘influencia’ no existe, una función análoga puede conducirnos a elementos formales análogos sin aquella ayuda (Tinianov 2002: 100).

Esta postura exige aclarar de inmediato la noción de «influencia» que se va a manejar, pues su comprensión en el ámbito de la Literatura Comparada no ha sido unívoca¹⁸. De manera destacada, Weisstein la definió como «imitación inconsciente» para distinguirla de la imitación propiamente dicha, que sería la «influencia inconsciente» (1975: 159-60); sin embargo, en aras de la simplificación terminológica en el presente trabajo se hablará de recepción e influencia directa o consciente (en los casos en los que un autor interiorice, asimile o adapte de manera deliberada la producción de otro escritor) y de influencia indirecta o inconsciente (en los casos en los que existan intermediarios entre el autor A y el B que impidan al segundo tener como referente al primero). Este segundo fenómeno resulta muy relevante para el estudio de escritores que, como Kleist, están relegados a una posición secundaria en el canon internacional, pues su nombre es más proclive a perderse en detrimento del de otros de mayor fama al tratar de reconstruir dichas cadenas de recepción. Por otra parte, como expone Shaw,

[o]ne of the most complex problems in the study of literary influence is that of direct and indirect influence. An author may introduce the influence of a foreign author into a literary tradition, and then [...] it may proceed largely from the influence of the native author. But as the tradition continues, it may be enriched by another native author going back to the foreign author for materials or tonalities or images or effects which were not adopted by the first author (1961: 68).

Por lo demás, sirva como resumen del tipo de prácticas que podemos considerar bajo la etiqueta de «influencia» la propuesta de Villar Dégano:

Para nosotros, las influencias abarcan un complejo campo de relaciones que se extienden desde los *contactos* entre los autores, hasta las *imitaciones*, pasando por las *adaptaciones*, *traducciones*, *préstamos*, etc. Su punto de partida es el de un conjunto de materiales en disposición que llegan al creador- productor- por múltiples caminos y en múltiples circunstancias, que van a tener una gran variedad de efectos, desde los más insignificantes a los más trascendentales, y cuya *valoración* debiera depender, precisamente, de la

¹⁸ Cfr. por ejemplo Chevrel (1994: 148-87) y Villar Dégano (2012).

importancia del *efecto* en la creatividad de la obra, por más que el aporte de datos sirva también para *reconstruir* la biografía literaria del autor (2012: 54)¹⁹.

Para finalizar, en un tercer capítulo de carácter práctico se propondrá el estudio comparado de cada uno de los relatos con una selección de textos a fin de ilustrar o ampliar algunas observaciones previas. En honor a la tantas veces invocada rivalidad entre Goethe y Kleist, la selección de autores con los que se efectúa la comparación (que incluye representantes de Europa, América, África y Asia)²⁰ sirve además para poner a prueba algunas de las premisas de las que suelen partir los estudios sobre Literatura Mundial, o como mínimo para explorar sus límites. De nuevo, se ha seguido un criterio de representatividad²¹, pero sin dejar de atender a la idea de Herman Hesse de que cada uno debe elaborar su propia biblioteca de *Weltliteratur* (1946; Étiemble 2014: 88). Se trata, en definitiva, de una propuesta personal (y condicionada por la formación lectora del autor de este trabajo) que no agota las posibilidades de investigación, sino que en todo caso sugiere otras nuevas: en consonancia con la red literaria mundial que Goethe pronosticara hace ya casi dos siglos, cada nombre sacado a colación del de Kleist sugiere a su vez otros que configuran una panorámica global de contactos y afinidades en la que figuran autores como E.T.A. Hoffmann, María de Zayas y Sotomayor, Kafka, Voltaire, etc. En cuanto al orden de presentación de los epígrafes finales, los textos seleccionados se prestaban a numerosas clasificaciones, siendo la geográfica tal vez la más evidente. Sin embargo, finalmente se ha seguido este criterio solo en parte: a los autores en lengua española con los que se inicia la sección (Cervantes, María de Zayas y Miguel de Unamuno) les siguen dos angloparlantes (Poe y Lovecraft), pero en lugar de continuar con los dos representantes africanos (Coetzee, cuya lengua materna es también el inglés, y Ngũgĩ wa Thiong'o) o con el otro europeo

¹⁹ En el caso que nos ocupa, la reconstrucción de la «biografía literaria» de un autor determinado será también relevante de cara a establecer el impacto de Kleist en literaturas extranjeras incluso cuando la obra del alemán pueda no haber tenido un peso específico o haber ejercido una influencia constatable en la producción de dicho autor: a menudo, una mención en una carta o en una entrada de diario son todas las pistas con las que podemos contar para rastrear su recepción en un país y momento histórico concretos. Y lo mismo se aplica en sentido inverso, pues sucede que, en numerosas ocasiones, la única prueba de que Kleist conociese la obra de algún coetáneo o predecesor suyo se encuentra justamente en su correspondencia privada.

²⁰ La ausencia de representantes de Sudamérica se ve compensada por el espacio dedicado a este continente en el epígrafe 2.3, dedicado principalmente a la ambientación de *Die Verlobung in Sto. Domingo* y *Das Erdbeben in Chili*.

²¹ Este criterio de representatividad no afecta solo al lugar de procedencia de los relatos escogidos, sino también a su grado de canonicidad, como prueba la inclusión de autores de fama nacional (Miguel de Unamuno, Ueda Akinari) y de otro tradicionalmente ligado a la esfera de lo popular (Lovecraft) junto a otros considerados clásicos de la literatura mundial como Cervantes o Poe.

(Heiner Müller) se ha optado por situar al japonés Ueda Akinari en el centro de la selección. El motivo principal es que el estudio sobre Kleist y Akinari profundiza sobre algunas cuestiones introducidas en los de Poe y Lovecraft al mismo tiempo que avanza otras de vital importancia para el epígrafe dedicado a Ngũgĩ. Esta colocación produce además dos efectos: en primer lugar, que el recorrido desde Cervantes hasta Akinari describe un arco que ilustra los diferentes grados de certidumbre en torno a la influencia que un autor pueda haber ejercido sobre otro cuya obra presenta paralelismos con la de aquel; en segundo lugar, que el capítulo se abre con los referentes culturales más cercanos desde el punto de vista del lector español, pasa de forma abrupta a los más alejados y finaliza con el único escritor que comparte nacionalidad con Kleist. Organizar la sección de esta manera, por otra parte, tiene la ventaja de salvaguardar cierto orden cronológico al presentar un bloque inicial compuesto por autores de los siglos XVII, XVIII, XIX y de la primera mitad del XX para concluir con tres escritores de la segunda mitad del siglo XX en adelante. En conjunto, las resonancias entre el corpus de textos escogidos se ve favorecida por un orden quizá menos intuitivo, pero a todas luces más cercano a esa convulsa red supranacional de afinidades que, a pequeña escala, se ha pretendido reproducir aquí.

1. El concepto de *World Literature*: aproximación teórica

Ein literarisches Phänomen wie das der Weltliteratur zu definieren ist, besonders im 20. Jahrhundert, nicht denkbar, ohne auf Goethes Überlegungen zurückzugreifen (Foucart 1995: 59).

En los últimos años el estudio de la *World Literature* ha experimentado un importante auge en el ámbito de la Literatura Comparada a nivel internacional, revelándose como uno de los principales agentes renovadores de una disciplina cuya muerte ha sido augurada en no pocas ocasiones²². El potencial renovador de este concepto, no obstante, podría parecer cuestionable si se tiene en cuenta que su origen es en realidad anterior al momento en que la propia Literatura Comparada se consolidó como especialidad en el sentido moderno, pues fue ya en la primera mitad del siglo XIX cuando Goethe comenzó a emplear el término *Weltliteratur* para describir los procesos de circulación internacional de las obras literarias y su recepción en Europa. A este efecto, la célebre conversación que este mantuvo con su amigo y ayudante Johann Peter Eckermann en enero de 1827 ha quedado inmortalizada como la piedra angular sobre la que se sustentan todas las aproximaciones posteriores al tema, a raíz de que el propio Eckermann la publicase en el primer volumen de su obra *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836):

Ich sehe immer mehr, [...] daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles. Der Herr v. Matthisson muß daher nicht denken, er wäre es, und ich muß nicht denken, ich wäre es, sondern jeder muß sich eben sagen, daß es mit der poetischen Gabe keine so seltene Sache sei, und daß niemand eben besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht macht. Aber freilich wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gern bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen (Eckermann 1999: 224-25).

²² Cfr. Spivak (2003) y Bassnett (1993: 161; 2006: 3-11).

Aún hoy, las palabras de Goethe siguen siendo citadas y comentadas en la práctica totalidad de trabajos sobre la materia, ya sean estos académicos o generalistas; de forma significativa, el prólogo del *What is World Literature?* de David Damrosch (2003), uno de los autores clave para comprender la evolución de este concepto en el siglo XXI, lleva por título «Goethe coined a phrase»: Goethe acuñó un término. Sin embargo, a lo largo de la Historia diversas voces se han preocupado por buscar (acaso reivindicar) una génesis anterior tanto del término en sí (*Weltliteratur*) como de la idea que este encarna. Las circunstancias que rodean el origen de dicho término ya han sido ampliamente estudiadas²³, por lo que nos referiremos a ellas de manera resumida con los siguientes fines: señalar la existencia de formulaciones y actitudes precedentes que, no obstante, no han gozado de una difusión o un éxito equiparables; poner de manifiesto la estrecha relación existente entre la *Weltliteratur* goethiana y su contexto económico, político y tecnológico (tanto desde el punto de vista de su origen como del de su posterior éxito) y aclarar algunos puntos clave de esta faceta del pensamiento de Goethe que, tras su muerte, a menudo han sido malinterpretados, descontextualizados o pasados por alto durante el proceso de recuperación de la *Weltliteratur*.

1.1. Did Goethe coin a phrase? *El origen de la Weltliteratur*

Gracias a Sigmund von Lempicki (1920: 418)²⁴ sabemos que el pionero en el uso del término *Weltliteratur* fue en realidad el historiador August Ludwig Schlözer, quien se anticipó a Goethe más de medio siglo en su obra *Isländische Literatur und Geschichte*, de 1773:

Es gibt eine Isländische Litteratur aus dem Mittelalter, die für die gesamte Weltlitteratur eben so wichtig, und größenteils außer dem Norden noch eben so unbekannt, als die Angelsächsische, Irländische, Rußische, Byzantinische, Hebräische, Arabische und Kinesische, aus eben diesen düstern Zeiten, ist. Hier sind die Grundstriche zu ihrer Geschichte (Schlözer 1773: 2).

Del mismo modo, Hans J. Weitz fue el primero en señalar que Christoph Martin Wieland también había utilizado con anterioridad el término «Weltliteratur» en su

²³ Cfr. Goßens (2011: 14-121) y Koch (2002).

²⁴ Sin embargo, es preciso señalar que ya en 1880 Hugo von Meltzl se había referido a Schlözer como pionero en el uso del término (Goßens 2011: 83).

traducción de las *Epístolas* de Horacio (Weitz 1987: 206-8), si bien esta aparece solo en una corrección realizada a mano por el autor sobre un ejemplar de su biblioteca personal que no fue incluida en las ediciones de 1782 y 1790. El cambio en cuestión se encuentra en la frase «...diese feine Tinktur von Gelehrsamkeit, Weltkenntniß und Politesse...», que queda del siguiente modo: «...diese feine Tinktur von Weltkenntniß und *Weltliteratur*...» (Weitz 1987: 206). Aunque a priori resulta complicado precisar la fecha en que pudo añadirse dicha modificación, la muerte de Wieland en 1813 implica que tuvo que ser, como mínimo, unos quince años antes de que Goethe «acuñara» el término; no obstante, la enmienda nunca llegó a ser publicada y, en consecuencia, pasó inadvertida para la crítica hasta el descubrimiento del ejemplar original en 1946. Dado que tanto Schlözer como Wieland se valieron del término con una finalidad puramente instrumental y no ahondaron en sus posibilidades conceptuales, sus aportaciones han sido tratadas en el mejor de los casos como una mera curiosidad filológica que no pone en entredicho el carácter fundacional de la de Goethe²⁵ (lo que a su vez ha tenido como consecuencia el hecho de que varios autores hayan sentido la necesidad de redescubrir el texto de Schlözer en los últimos años²⁶). Tanto es así que, al repasar esta cronología en el prólogo de *The idea of World Literature: History and pedagogical practice*, John Pizer se pregunta, no sin cierta ironía: «What difference does it make if Wieland preceded Goethe in using the German term for “world literature”?» (2006: 2).

Pero por mínima que pueda parecer existe una diferencia, y esta no solo es relevante de cara a estudiar el desarrollo de la *Weltliteratur* como concepto discursivo en Alemania (empresa que Pizer acomete de manera más que notable en el volumen previamente citado), sino también para contextualizar el pensamiento de Goethe y enriquecer su análisis al enfrentarlo a configuraciones paralelas y autónomas del mismo término. En el caso de Wieland es cierto que, al menos a primera vista, el sentido que le da a la *Weltliteratur* difiere notablemente del propuesto por su compatriota, ya que la equipara con una *Urbanität* adquirida por medio de la lectura «der besten Schriftsteller, und aus dem Umgang der cultiviertesten und vorzüglichsten Personen in einem sehr verfeinerten Zeitalter» (cit. en Weitz 1987: 207); poco parece tener que ver, por tanto,

²⁵ Aún más oscuras que las de Schlözer y Wieland, Goßens (2011) recoge otras dos menciones al término que preceden a la de Goethe: la primera se encuentra en una reseña de la *Numancia* de Cervantes que apareció junto a la traducción al alemán de dicho drama en el volumen *Taschenbuch für die Freunde der Poesie des Südens* (1809) (2011: 86-89); la segunda, en un ensayo anónimo publicado en el número 273 de la revista *Literarisches Conversations-Blatt* (27 de noviembre de 1822) en el que el autor reflexiona sobre la expansión del mercado literario (2011: 89-92).

²⁶ Cfr. Schamoni (2008: 288-98) y Kristmannsson (2014: 357-360).

con la intención de englobar literaturas de diversas procedencias que manifiesta Schlözer o con el llamamiento casi programático de Goethe a abrazar la superación de las fronteras nacionales²⁷. Dicho esto, las tres posturas conllevan de manera implícita un enfoque transnacional, aunque lo hacen partiendo de diferentes concepciones de lo que se entiende por «Nation» y «Welt» como consecuencia de los distintos contextos políticos y culturales en los que a) es formulado el término *Weltliteratur*²⁸ y b) a los que apunta. En este sentido, Wieland dirige su mirada al pasado y toma como marco de referencia un canon de obras (las escritas en lengua latina en tiempos de Horacio) que en ningún caso pretende considerar siquiera toda la producción literaria de esa época; en otras palabras, el enfoque transnacional de la *Weltliteratur* tal y como Wieland la formuló no se desprende de la definición del término que él sugiere, sino del hecho mismo de trasladar dichas obras a la Alemania del siglo XIX y de la pretendida continuidad entre el ideal romano de urbanidad y la Weimar moderna²⁹. Goethe, por su parte, apunta hacia el futuro al reconocer en las transformaciones socioculturales de su tiempo un cambio de paradigma inminente pero aún no materializado, o materializado pero aún no reconocido: «La época de la *Weltliteratur* está al llegar», anuncia, «y todos debemos contribuir a acelerar su advenimiento».

Resulta llamativo que, pese a la urgencia que se desprende de estas palabras, Goethe no solo no llegara a ver en vida la realización práctica de esa idea de *Weltliteratur*, sino que tampoco encontrase entre sus contemporáneos a nadie que la respaldara. Ciertamente, el hecho de que nunca publicase sus reflexiones al respecto salvo de manera fragmentaria justifica en parte los problemas de circulación del concepto en sus orígenes; dada la importancia que parecía tener para él, no obstante, cuesta creer que en ningún momento las compartiese con alguna de sus amistades del círculo de Weimar aunque fuese en privado. Con esta premisa en mente, Hartmut Steinecke se ha preguntado cómo es posible que nadie «mostrase interés en discutir un

²⁷ Lo que, por otra parte, no impide que la intervención de Wieland siga siendo citada junto a la de Goethe para ilustrar su vocación cosmopolita. Un ejemplo se encuentra en Curran (1995: 1).

²⁸ Queda fuera de las pretensiones de este trabajo ofrecer un análisis pormenorizado de las diferencias entre los distintos momentos del desarrollo de la Ilustración en Alemania; basta mencionar que, en lo que al tema de la identidad nacional alemana se refiere, Wieland siempre manifestó cautela (cuando no desdén) frente al entusiasmo de autores como Klopstock, Herder o el joven Goethe del Sturm und Drang.

²⁹ Cfr. Heinz (2008: 13). En paralelo a esta idea, la carrera literaria de Wieland se amolda sorprendentemente bien a los procesos de transmisión cultural que dieron pie a que Goethe formulara su concepción de la *Weltliteratur*: además de traducir obras latinas y griegas, fue un gran conocedor de las literaturas francesa, inglesa y española y el primer traductor al alemán de Shakespeare.

concepto tan importante para el autor» (1957: 186. Cit. en Hoesel-Uhlig 2004: 50)³⁰, una omisión aún más llamativa si se tiene en cuenta que, a la edad de 78 años, hacía ya varias décadas que Goethe se había consolidado como la gran figura de las letras alemanas y todo cuanto decía era susceptible de ser comentado, difundido y aplaudido. Llegados a este punto resultaría tentador señalar que la conversación con Eckermann de 1827 no fue publicada por este último hasta 1836, cuatro años después de la muerte de Goethe, pero el carácter póstumo del texto no basta como explicación por dos motivos: en primer lugar, porque el auténtico éxito de la *Weltliteratur* como concepto no se produjo ni siquiera en ese año, sino que tuvo lugar mucho más tarde³¹ (pese a que para entonces el término ya había comenzado a emplearse fuera de Alemania³²), y por otro lado porque, aunque la conversación de enero de 1827 haya pasado a la posteridad como la más célebre exposición de la idea de *Weltliteratur* por parte de Goethe, esta no fue en absoluto la más antigua. Para Sturm-Trigonakis (2007: 26), la revista *Über Kunst und Altertum* (editada por Goethe desde 1818) puede considerarse «mit allem Recht [...] als eigentlichen Ort von Goethes Idee von Weltliteratur [...]», pues tres de las cinco menciones de dicho término publicadas en vida del autor aparecieron en ella entre 1827 y 1828 y todas las demás guardan una relación directa o indirecta con el trabajo desarrollado en estas páginas³³; además, y en contraste con el escaso éxito inicial de la obra de Eckermann, *Über Kunst und Altertum* fue recibida con entusiasmo en Inglaterra, Francia e Italia pese a contar con una tirada de solo 750 ejemplares (Sturm-Trigonakis 2007: 27). Este hecho complica aún más la tarea de justificar que la *Weltliteratur* goethiana no calase de inmediato, aunque tal vez las cosas habrían sido distintas de haberse llegado a publicar el borrador que Goethe preparó para el volumen VI nº 3 de 1830, en el que se adivina un protagonismo aún mayor para este concepto³⁴.

En cuanto a esas otras menciones a las que hemos hecho referencia, Fritz Strich fue el primero en recopilar los hasta veinte fragmentos de las obras, diarios, cartas y discursos de Goethe en los que el término es empleado de forma directa (de los cuales la

³⁰ Traducción propia. En adelante, y a no ser que se indique lo contrario, todas las traducciones son obra del autor de este trabajo.

³¹ Según indica Regine Otto en su epílogo a las *Gespräche* (1988: 694, 698), la obra de Eckermann fue inicialmente un fracaso económico, con tan solo 946 ejemplares vendidos en su primer año. Los dos factores que contribuyeron a la popularidad del libro fueron la expiración de sus derechos y la consolidación de Goethe como icono cultural entre la clase media alemana a partir de 1848 (Pizer 2006: 158).

³² La primera traducción al inglés de las *Gespräche*..., realizada por Margaret Fuller, fue publicada tan solo tres años después, en 1839.

³³ Cfr. también Bohnenkamp (2000: 187-207).

³⁴ Cfr. Bohnenkamp (2000: 189-90).

conversación con Eckermann del 31 de enero de 1827 es la cuarta al ordenarlos cronológicamente [Strich 1957: 369-72]). Ahora bien: antes de la década de los 20 es posible encontrar textos en los que, si bien el término «Weltliteratur» no aparece de forma explícita, sí que se esbozan ya buena parte de las nociones que acabarán por configurarlo. Sirva como ejemplo la siguiente cita extraída de la revista *Propyläen*, escrita en una fecha tan temprana como el año 1801:

Vielleicht überzeugt man sich bald: daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden (Strich 1957: 49).

Partiendo de los argumentos de Steinecke, Stefan Hoesel-Uhlig también ha sostenido que los motivos antes expuestos no son suficientes para explicar el fracaso inicial de la *Weltliteratur* goethiana, un fracaso que él relaciona con la evolución de la propia idea de literatura (2004: 49-50). Pero dejando esta hipótesis a un lado por el momento, la demora con la que el concepto alcanzó una posición significativa en el marco de los estudios literarios de su tiempo exige plantearse si es posible encontrar formulaciones similares que, a falta de un caldo de cultivo propicio, pasaran desapercibidas para la crítica. A este respecto cabe citar a Djelal Kadir:

Conventionally, we are wont to date the notion of “world literature” to Goethe. We are also given to see the world of Goethe’s “world literature” as circumscribed by the geographical fulcrum of Europe. In reality, neither the historical ascription nor the geographical parameters are altogether accurate (2014: 266).

Kadir rescata el concepto de *ecúmene* de Herodoto con el fin de ilustrar que el revisionismo de la noción de «mundo» ya suscitaba reflexiones extrapolables a las de Goethe incluso en el siglo V a.C. Esto no significa en ningún caso que podamos asimilar las circunstancias históricas de la Grecia de Herodoto, la Alemania de Goethe y nuestro tiempo, ni que exista un ideal unívoco de *world literature* subyacente a todas ellas; lo que sí implica, no obstante, es que las aproximaciones a este concepto se hacen más evidentes en momentos de intensificación de los intercambios transculturales a escala global en la medida en que estos traen consigo un reconocimiento forzoso de la

pluralidad, así como la exigencia de cuestionarse la propia identidad y de establecer qué posición ocupa esta en el (nuevo) panorama internacional. La historia de Halicarnaso, ciudad natal de Herodoto, encarna a la perfección esta problemática, pues a lo largo de los siglos IV y V a.C. se debatió en varias ocasiones entre la independencia y el sometimiento a Persia (o lo que es lo mismo, entre sus raíces griegas y la cultura de sus nuevos soberanos, de origen asiático). Entender la ecúmene (es decir, el mundo conocido) como el conjunto de tierras ocupadas por los griegos (la cultura afín, en contraposición a la de los bárbaros) habría conllevado para los habitantes de Halicarnaso y otras ciudades de Asia Menor bajo el dominio de esos mismos bárbaros un claro conflicto de identidad: «The oikoumene», dice Kadir, «would no longer be the “home as the world”. It would thenceforth mean the challenging process and vicissitudes of “feeling at home in the world”» (2014: 266). De forma similar al proceso por el cual la ecúmene deja de abarcar todo el mundo para convertirse en un lugar más dentro del mismo, las literaturas alemana en particular y europea en general dejan de ser para Goethe el único foco de interés al integrarse en la *Weltliteratur* (lo que por otro lado, como se analizará más adelante, no tiene por qué implicar una relación de igualdad entre las partes que componen ese nuevo *todo*).

No es de extrañar que Herodoto haya sido más leído en momentos históricos de expansión imperialista o colonial tales como el periodo helenístico de Alejandro Magno o la Era de los descubrimientos, pues fueron precisamente la expansión colonial griega y el avance hacia el oeste de Persia los principales agentes modeladores del mundo descrito en sus obras. Pero al margen de que sea posible trazar cierto paralelismo entre estas circunstancias y los incipientes procesos de globalización que ya caracterizaban a la Europa de principios del XIX (cuyos nuevos modelos de producción y circulación de textos fueron en gran parte responsables de los comentarios de Goethe en torno a la *Weltliteratur*), la figura de Herodoto no es solo relevante en tanto que sintomática de los procesos antes mencionados, sino también (y al igual que la del propio Goethe) como observador y comentador de los mismos. Así, en el primer párrafo de sus *Historias* explica que lo que pretende lograr con su obra es «que el tiempo no abata el recuerdo de las acciones humanas y que las grandes empresas acometidas, ya sea por los griegos, ya por los bárbaros, no caigan en olvido», así como dar «razón del conflicto que enfrentó a estos dos pueblos» (Herodoto 1999: 1), lo que revela, además de la ya comentada tensión resultante del choque entre ambas realidades culturales, una clara consideración

por los logros del *Otro*, cuyas «grandes empresas» son tan dignas de ser recordadas como las propias.

Esta actitud receptiva (o, como mínimo, abierta) hacia lo extranjero se convertirá más de dos mil años después en la base sobre la que Goethe articula sus ideas en torno a la *Weltliteratur*, aunque con dos diferencias notables: en primer lugar, mientras que podemos reducir el «conflicto» al que se refiere Herodoto al choque entre dos fuerzas antagónicas principales, la de los griegos y la de los bárbaros, el mundo de Goethe concierne a un número significativamente mayor de naciones que además mantienen entre sí relaciones de muy diversa naturaleza y jerarquía; en segundo lugar, el propósito de Herodoto dista mucho del ideal goethiano de alcanzar una literatura mundial por medio de la superación de las fronteras nacionales. En efecto, tanto el reconocimiento de las grandes empresas de los bárbaros como la exploración de los motivos que llevaron al conflicto entre estos y los griegos son muestras de acercamiento, nunca de una voluntad de asimilación, si bien los términos en los que dicho acercamiento es llevado a cabo admiten varias interpretaciones. Así, mientras que el concepto mismo de las *Historias* parece implicar un punto de vista favorable a los griegos (con Atenas y el resto de ciudades-estado que participaron en la confederación encarnando el ideal de libertad frente a las fuerzas invasoras persas), el texto evita el partidismo hasta el punto de que algunos de sus contemporáneos criticaron duramente a Herodoto por lo que consideraban poco menos que un acto de traición. Citando a Waters: «Herodotos did not work from a purely Hellenic standpoint; indeed, he was accused by the patriotic but somewhat imperceptive Plutarch of being *philobarbaros*, a pro-barbarian or pro-foreigner» (1985: 3). Que existieran dudas en torno a la afiliación político-cultural de Herodoto habla de las dificultades que el reconocimiento del Otro conlleva de cara a mantener ideas preestablecidas sobre la identidad propia, al mismo tiempo que nos emplaza en una etapa inaugural de la configuración de Oriente como el *gran Otro* de Occidente: la misma entidad exógena que obliga a ampliar los límites del mundo conocido es la que, por oposición, permite definir la cultura propia. Edward Said bautizó como *Orientalism* el proceso por el cual la idea de Oriente se transforma en una representación del Otro a escala geográfica, lingüística, cultural y étnica, encarnando todo aquello que occidente no es (1979: 358). Por supuesto, cuando Said escribe lo hace en circunstancias muy distintas a las de Herodoto, con el contexto de la colonización europea como telón de fondo, pero en ambos casos se aplica la sentencia de que «a line is drawn between two continents» (ibíd.: 361), solo que si entre los siglos XIX y XX

Europa se muestra «powerful and articulate» y Asia «defeated and distant», en el V a.C. la relación de poder entre Grecia y Persia es mucho más pareja.

Si bien las observaciones de Herodoto suponen un interesante cambio de perspectiva para la historia de la formación del concepto de «world literature», resulta fundamental redirigir la búsqueda de precedentes a la época de Goethe con el fin de contextualizar su indiscutido estatus como fundador. Tal vez el más destacado sea la noción de «República de las letras» enunciada por Abbé Prevost en su *Journal étranger* (1754), cuyo propósito original era el de «to bring together in a single confederation all the particular republics in which the Republic of Letters has hitherto been divided» (Van Tieghem 1930: v); como aquella, la idea de la *Weltliteratur* puede considerarse un fruto (si bien tardío) del clima intelectual europeo de la Ilustración, época en la que adquieren protagonismo la reflexión en torno a las diferencias culturales de los pueblos y su armonización en una visión unitaria del mundo, las máximas de la igualdad y la fraternidad, el debate en torno a los deberes y derechos del ciudadano (o bien del ciudadano cosmopolita³⁵, habitante figurado de un modelo de Estado con pretensiones de aplicación europea) y el papel del ser humano como agente creador de la historia: Vico, Leibniz, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Kant³⁶ y un largo etcétera preparan o al menos anticipan el caldo de cultivo ideológico en el que se desarrollará la *Weltliteratur* goethiana. En una línea similar, Mercier introduce en 1802 el concepto de *cosmopolitisme littéraire*: precisamente en el prefacio de la traducción al francés de *La doncella de Orleans* de Schiller, a cuyas obras, como las de Shakespeare, se atribuye una cualidad inherente que trasciende las fronteras nacionales (Tihanov 2011: 143)³⁷.

³⁵ El concepto de cosmopolitismo se atribuye tradicionalmente al cínico Diógenes de Sinope (S. IV a.C.), quien declaraba ser un ciudadano del mundo (*kosmopolitês*) y, por tanto, no deber ningún trato especial a sus conciudadanos. Durante la Ilustración, y por mediación de las enseñanzas estoicas y de escritores renacentistas como Erasmo de Rotterdam, autores como Wieland recuperaron la vertiente más positiva de esta idea, pero otros muchos emplearon el término sin pretensiones filosóficas para referirse a personas sin una morada fija o a las que les gustaba viajar, según la definición de la *Encyclopédie*. Este es el caso de, por ejemplo, Fougere de Montbron, que en su obra autobiográfica *Le Cosmopolite* (1754), se declara orgulloso de poder viajar a todas partes y cambiar de país de residencia a su antojo sin que nada lo ate. Esta variante concreta del cosmopolitismo ilustrado recibió duras críticas por parte de no pocos pensadores, entre los que se contaron Rousseau en Francia y Johann Georg Schlosser en Alemania, quien en el poema satírico «Der Kosmopolit» escribe que «[s]tolz auf seine Nation seyn, ist besser als keine haben» (Schlosser 1780: 237). Cfr. Kleingeld y Brown (2013: Web).

³⁶ Sobre el cosmopolitismo kantiano aplicado a la noción de Literatura Mundial, cfr. Siskind (2016: 45-50).

³⁷ Tihanov cita la intervención de Mercier para ilustrar la simbiosis entre cosmopolitismo y nacionalismo (sin duda extrapolable también a los tiempos de Herodoto) en el contexto del entonces creciente movimiento nacionalista alemán, cuyos partidarios buscaban definirse en contraste con la cultura francesa.

Un papel más activo que teórico en este proceso es el que César Domínguez ha reivindicado para el jesuita valenciano Juan Andrés, autor de una historia de la literatura mundial titulada *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799) (Domínguez 2012: 2-6). Su obra, de marcado carácter práctico, trata literaturas tan alejadas como la china, india, persa, fenicia, caldea, hebrea y árabe (de la que destaca su importante papel para el desarrollo de las letras europeas, entre las que incluye la española, italiana, provenzal, francesa, alemana, inglesa, polaca, rusa, sueca, danesa y neerlandesa) «mediante un enfoque crítico y comparativo y un universalismo epistemológico y geográfico» (ibíd.: 4). Aullón de Haro (2012: 291-311) lo sitúa en el centro de una «Escuela universalista española del siglo XVIII» junto al musicólogo y matemático Antonio Eximeno y al lingüista Lorenzo Hervás y Panduro, todos ellos jesuitas expulsos cuyos trabajos anticiparon la comparatística moderna en sus respectivos campos. Además de la excelente labor recopiladora llevada a cabo por Juan Andrés, cabe destacar su propuesta de enviar misiones a África para recabar información sobre las literaturas locales, así como sus predicciones respecto al futuro del Nuevo Mundo. Tal fue la fama que su método alcanzó entre sus contemporáneos que tanto Goethe como su mentor y amigo Herder trataron de entrevistarse con él durante sus respectivos viajes a Italia.

Dentro del ámbito germanoparlante, las aportaciones de, entre otros, los hermanos Schlegel (Goßens 2011: 73-82), Wilhelm von Humboldt (Koch 2002: 116-41) e Immanuel Kant³⁸ son de máxima importancia para contextualizar el desarrollo de la *Weltliteratur* goethiana, aunque no sería osado considerar al propio Herder el autor más determinante de cara al análisis de varias nociones fundamentales ligadas a dicha idea por dos razones principales: en primer lugar, por la enorme influencia que ejerció en el pensamiento de Goethe durante su juventud, y en segundo lugar por su papel en la introducción de las nociones de *Volksgeist*, *Nationalliteratur* o *Nationalcharakter* en el lenguaje filosófico de su época³⁹, lo que lo convertiría en un referente inexcusable (aunque no siempre explícito) para el Romanticismo y el movimiento nacionalista en el

³⁸ Para Koch, el tratado *Zum ewigen Frieden, ein philosophischer Entwurf* (1795) supone un hito de la aportación de Kant a este debate, no solo por abarcar gran parte de las principales líneas de discusión de finales del siglo XVIII, sino además por la afinidad entre el concepto kantiano de *Weltöffentlichkeit* y el de *Weltliteratur* (2002: 74-82).

³⁹ En realidad, pensadores como Vico, Montesquieu, Hume, Voltaire o, en el ámbito alemán, Carl Friedrich Moser ya habían introducido en sus obras el concepto de «espíritu del pueblo», pero es Herder el primero en ligarlo con éxito a una filosofía del arte. Cfr. Rotenstreich (1973: 490-96).

siglo XIX⁴⁰. En palabras de Koch, «Herders Konzept einer deutschen »Nationalliteratur« ist jedoch für Goethe (neben Justus Möser) die entscheidende Vorgabe bei der eigenen Reflexion des Verhältnisses von National- und Weltliteratur» (2002: 18). Su incansable búsqueda de las características definitorias del pueblo alemán, de ese principio interno que debía determinar su desarrollo, le llevó desde una etapa temprana de su actividad como escritor a recopilar textos de muy diversas procedencias a partir de los cuales pretendía delimitar el modo en que están ligadas la naturaleza propia de una nación y su producción literaria. Al convertir la poesía popular en expresión del alma del pueblo, estas muestras artísticas se vuelven estimables en tanto que son manifestaciones del espíritu nacional de sus respectivos países (y, por lo tanto, susceptibles de ser abordadas desde una perspectiva comparatista para trazar las diferencias y semejanzas entre los pueblos de todo el mundo). Kelletat (1984) ha señalado cómo ya en sus *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1766-67) Herder reflexiona sobre los beneficios e inconvenientes de estudiar las literaturas extranjeras y su historia a fin de favorecer el desarrollo de las letras alemanas (una cuestión que había sido planteada en el pasado de manera más sucinta por autores como Opitz [Kelletat 1984: 25]), aunque niega desde el primer momento la posibilidad de tomar estas como modelo normativo debido a la inviabilidad de adaptar el espíritu y la lengua alemanas a otras de distinta naturaleza.

No fue, sin embargo, un acercamiento inmediato, sino más bien el resultado de una progresiva ampliación del círculo de lenguas y culturas que consideró útiles para su análisis, el cual en primera instancia había estado reducido a los antecesores de la literatura alemana (el griego y el latín) y sus más inmediatos rivales (el inglés y el francés). A estas hubo que añadir pronto cualquier otra que hubiese tenido una influencia palpable en el desarrollo de la cultura alemana, como podía ser la hebrea, pero incluso este nuevo enfoque acabó por mostrarse insuficiente: en cuestión de dos años, lo que había comenzado con un selecto grupo de pueblos se convirtió en una recopilación que abordaba desde textos españoles, escoceses y daneses hasta otros tan lejanos como árabes, peruanos y chinos.

En este contexto, el papel de la traducción como mecanismo de mediación cultural cobra una importancia ineludible. Si bien en los *Fragmente* matizó los beneficios de

⁴⁰ Es por eso por lo que, ante la imposibilidad de ofrecer un análisis detallado de las aportaciones de todos estos autores, he optado por exponer algunos de los rasgos definitorios de la *Weltliteratur* de Goethe en contraposición (o acaso en paralelo) con el pensamiento de Herder.

esta práctica como herramienta para leer las literaturas extranjeras por sistema (en algunos casos por demérito de los propios traductores [ibíd.: 19] y en otros al considerar las ventajas del análisis de la lengua original, sobre todo al referirse al inglés [ibíd.: 25]), su postura fue siempre favorable al empleo de traducciones. Una de las bases sobre la que se asienta esta decisión es la tesis de que todo acto de lectura conlleva un acto de traducción a nivel mental: en el caso de los textos extranjeros leídos a partir del original, incluso el más avezado conocedor de dicho idioma realiza un proceso automático de traslación a su lengua materna, que es en última instancia el auténtico motor del entendimiento humano (ibíd.: 17-18) y el medio por el cual aprendemos a relacionarnos con el mundo que nos rodea. El aprendizaje de lenguas extranjeras, aunque aconsejable tanto por razones prácticas como por su contribución al desarrollo de la humanidad, debe ir siempre acompañado del estudio de la lengua materna. Teniendo esto en cuenta, no debería sorprender que el mismo Herder desarrollase una labor muy productiva como traductor en su afán por compendiar muestras de otras literaturas nacionales, destacando en particular sus colecciones de *Volkslieder*. Birus se ha referido a este trabajo de compilación como un adelanto del que más tarde desarrollaría el propio Goethe, que en *Dichtung und Wahrheit* habló de la empresa acometida por su antiguo maestro en los siguientes términos:

Die hebräische Dichtkunst, welche er nach seinem Vorgänger Lowth geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie, gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen gebildeten Männer (FA I 14, 445. Cit en Birus 2004: 2).

De nuevo según Birus, esta concepción de la poesía como «don universal» heredada de Herder, combinada con su desarrollo durante el Clasicismo de Weimar, constituiría la antesala de la conversación entre Goethe y Eckermann. A este respecto resulta relevante citar uno de los textos fundacionales del movimiento, la *Ankündigung* de Schiller para la revista *Die Horen* (1794):

Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben

ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen (Schiller 1958: 109. Cit en Birus 2004: 3).

Pero la importancia de Herder como precursor de la idea de *Weltliteratur* va más allá de su labor de recopilación, o incluso de su influencia directa en el pensamiento de Goethe. En la década de 1790, consumado ya el desencuentro entre ambos debido a sus discrepancias en torno a la Revolución francesa y al progresivo acercamiento de Goethe a Schiller y los principios del Clasicismo, Herder siguió profundizando en las metas de su proyecto histórico-literario. «Unvermerkt werden wir also darauf geleitet, zu untersuchen, was jeder gegen jeden Aehnlichen in und außer seiner Nation, was seine Nation gegen andere vor- und rückwärts sei [...]», escribe en una de las *Briefe zu Beförderung der Humanität* (1793-7) (Herder XVIII, 57. Cit en Kelletat 1984: 114), y resulta imposible no encontrar en estas palabras un paralelismo con el alegato a favor del entendimiento internacional mutuo que caracterizará el discurso de Goethe en torno a la *Weltliteratur* treinta y cinco años después. El hecho de que la crítica de los siglos XIX y XX haya tendido a prestar menos atención a los textos de esta última etapa en favor de sus primeros trabajos podría achacarse, entre otras razones, a la pérdida de protagonismo que sufrió con la transición del Sturm und Drang al Clasicismo de Weimar, o bien a los intereses políticos creados durante las diferentes épocas de exaltación nacionalista en Alemania; sea como fuere, lo cierto es que la faceta «universalista» de Herder ha quedado siempre en un segundo plano tras su imagen de pensador «nacionalista», a pesar de los intentos por parte de autores como Heine o Friedrich Schlegel⁴¹. La tensión entre el cosmopolitanismo y el nacionalismo de Herder ha sido ampliamente tratada por la crítica en la medida en que el primero podría considerarse una herramienta para justificar el segundo: Ergang, entre otros, ha hecho énfasis en la vertiente más nacionalista del pensamiento de Herder (Ergang 1931), mientras que Kuno Francke lo describió como «el primer gran colectivista moderno» aludiendo a su búsqueda del desarrollo de la humanidad a partir de sus identidades nacionales (Francke 1916: 319-26). Dominic Eggel se decanta por una solución intermedia según la cual, inspirado por la idea leibniziana de la unidad en la diversidad, Herder «[...] reconcile both the unity of European civilization with the diversity of its nations» (2006: 91), otorgándole a Europa un papel de mediadora como categoría entre lo nacional y lo humano (ibíd.: 93).

⁴¹ Cfr. Kelletat (1984: 115-7).

En la práctica, en cualquier caso, lo cierto es que tanto en los *Fragmente* como en las *Briefe zu Beförderung der Humanität* se niega sistemáticamente la posibilidad de anteponer unas literaturas a otras siguiendo criterios cualitativos objetivos⁴²: cada manifestación cultural debe ser valorada a través del pueblo que la ha producido, y cada pueblo ser entendido en el marco de sus circunstancias histórico-geográficas concretas. Es por eso por lo que, frente a la corriente mayoritaria de adoración por lo clásico iniciada en el S. XVIII por autores como Winckelmann y retomada durante el cambio de siglo por Goethe y Schiller, Herder siempre minimizó el impacto de la literatura griega sobre la alemana aludiendo a las notorias diferencias existentes entre ambas lenguas y pueblos: los modelos que funcionaron entonces no tienen por qué ser reproducibles miles de años después, y mucho menos convertirse en objeto de imitación o en un código normativo de creación artística. Al situar a Grecia al mismo nivel que Jerusalén u Oriente en cuanto a importancia como precursor de la cultura europea, el proyecto de Herder toma un camino radicalmente opuesto al de Goethe, para quien la antigüedad clásica nunca dejaría de ocupar el lugar más privilegiado dentro de la literatura mundial. La continuación del fragmento de la conversación con Eckermann citado al comienzo de este capítulo ofrece pocas dudas al respecto:

Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen (1999: 225).

Es preciso matizar, no obstante, que el rechazo de Herder a tomar modelos normativos no supone en ningún caso una negación de la posibilidad de que existan relaciones de contacto e influencia entre distintas literaturas, las cuales serían observables en términos históricos. El concepto de «Nachahmen», que había estado cargado de connotaciones negativas desde los *Fragmente*, adquiere en las *Briefe zu Beförderung der Humanität*

⁴² Herder negó de manera sistemática la posibilidad de conceder el papel de protagonista a un único pueblo, sino que sostiene que: «[s]o darf sich auch kein Volk Europa's vom andern abschliessen, und thöricht sagen: „bei mir allein, bei mir wohnt alle Weisheit“» (Herder XVII, 212) o que «[v]or allem sei man unpartheiisch wie der Genius der Menschheit selbst; man habe keinen Lieblingsstamm, kein Favoritvolk auf der Erde» (Herder XVIII, 247).

una nueva dimensión al reconocer su valor como agente impulsor del desarrollo de las literaturas nacionales; así, la lírica española prosperó gracias a la influencia de la árabe, del mismo modo que no podría concebirse el Renacimiento sin el proceso de recuperación de la Antigüedad (Kelletat 1984: 31). En lo que cabría considerar una reelaboración del modelo filogenético de transmisión cultural esbozado por Winckelmann, Herder articula una cadena de influencias según la cual Roma debe la mayor parte de su herencia a Grecia, Grecia a Egipto y Egipto a Asia (Herder V, 142-3). Esto a su vez le conducirá a admitir el efecto positivo que la recepción de Grecia y Roma había tenido en toda Europa, sin la cual el continente «[...] säße noch in der Dämmerung und labte sich an abentheuerlichen Ritterromanen» (Herder XVIII, 73. Cit. en Kelletat 1984: 31), pero su nueva y más amable visión de la *Nachahmung* sigue sin contemplar la copia de modelos formales, sino que se limita al contenido de los textos, a su espíritu. Al margen de esta perspectiva de corte histórico-filológico, las posibilidades de la imitación de «lo extranjero» en general adquieren una función práctica como vía para solventar el retraso sufrido por la literatura alemana en comparación con otras que habían iniciado su desarrollo mucho antes, como podían ser la francesa, la española o la inglesa. En otras palabras, el estudio histórico de los procesos de recepción en otras literaturas permite extrapolar por analogía mecanismos para el enriquecimiento de las letras alemanas, lo que a su vez refuerza el interés por todas aquellas manifestaciones culturales que, aun no habiendo tenido contacto directo con la alemana hasta la fecha, podrían potencialmente tener mucho que ofrecerle. Nicholas Germana se ha referido a esta actitud como «cosmopolitan nationalism» (2009: 26), destacando en particular su actitud anti-francesa como prueba del utilitarismo inherente a su proyecto cultural en tanto que la reivindicación de otras culturas serviría en el fondo para reivindicar la lengua alemana, cuyo estatus cultural se encontraba en el siglo XVIII severamente comprometido incluso en la propia Alemania en detrimento del francés. Lejos de ser un punto de vista achacable solo a Herder, el ideario romántico fomentó un cosmopolitismo abordado a partir de la óptica nacionalista, tal y como se desprende de las *Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur* de August Wilhelm Schlegel (1802-3):

Es ist auf nichts Geringeres angelegt, als die Vorzüge der verschiedensten Nationalitäten zu vereinigen, sich in alle hineinzudenken und hineinzufühlen, und so einen kosmopolitischen Mittelpunkt für den menschlichen Geist zu stiften. Universalität,

Kosmopolitismus ist die wahre deutsche Eigentümlichkeit. Was uns so lange im äußern Glanze gegen die einseitige, beschränkte, aber eben darum entschiedene Wirksamkeit anderer Nationen hat zurückstehen lassen: der Mangel einer Richtung, welcher in ein Positives verwandelt, zur Allseitigkeit der Richtungen wird: muß in der Folge die Überlegenheit auf unsere Seite bringen. Es ist daher wohl keine zu sanguinische Hoffnung, anzunehmen, daß der Zeitpunkt nicht so gar entfernt ist, wo das Deutsche allgemeines Organ der Mitteilung für die gebildeten Nationen sein wird (Schlegel 1965: 36).

Claudio Guillén ha tildado de «fecunda paradoja histórica» el surgimiento de un nuevo internacionalismo a partir de los nacionalismos ascendentes (2005: 51), una conclusión a la que Joseph Texte ya había llegado a finales del siglo XIX en su análisis sobre la influencia de la crítica romántica, la cual habría sido en cierto sentido un «agente de concentración» a causa de la búsqueda de los orígenes y los rasgos propios de cada pueblo y, a la vez, un «agente de expansión» al propiciar la comunicación más allá de las fronteras (1898: 12. Cit. en Guillén 2005: 52). «[...] esta idea de la cultura como mosaico de culturas», continúa Guillén, «alberga dialécticamente su antítesis»; el interés de Herder por la poesía popular condujo a su reconocimiento de una humanidad más «amplia, ancha, tolerante, conocedora de sí misma» y al estudio de motivos y leyendas que resultaron ser plurinacionales (como por ejemplo, las recopilaciones de los hermanos Grimm) (2005: 53-54). Esta aparente contradicción se ve alimentada a causa del anhelo romántico por la *totalidad*, por abarcarlo todo, como expresa Friedrich Schlegel en el nº 116 de *Athenäum* de 1798: «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie [...]. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann» (1967: 182. Cit. en Guillén 2005: 55). Pizer ha señalado la tendencia por parte de numerosos estudiosos de la *Weltliteratur* a contraponer el cosmopolitismo goethiano con el «chauvinism, obscurantism, and an unhealthy obsession with the past» del Romanticismo (2006: 40); así, Schrimpf (1968) y Boubia (1988) han hecho énfasis en cómo la fijación romántica por la tradición alemana y la Edad Media habrían comprometido los principios de la *Weltliteratur*. Para Boubia, Goethe nunca congenió con la actitud utilitarista con la que los románticos se acercaron a la otredad, y ejemplifica esta postura aludiendo a la crítica que dedicó a *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) de Friedrich Schlegel (Boubia 1988: 97) y a su creencia de

que la traducción ideal debía reflejar las particularidades rítmicas y gramaticales de la lengua de origen⁴³, lo que demuestra un movimiento *hacia* el Otro, y no un intento de someterlo (ibíd.: 89-101)⁴⁴.

En vista de lo expuesto anteriormente, no deja de ser llamativo que el concepto de *Weltliteratur* enunciado por Goethe haya recibido críticas similares a las de la escuela romántica a causa de cierto «germanocentrismo» que se desprende de algunas de sus intervenciones, como en las siguientes líneas de *Über Kunst und Alterthum*: «Wie es auch im ganzen hiemit beschaffen seyn mag [...], will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist» (FA I 22, 356. Cit. en Birus 2004: 9)⁴⁵. Ambas posturas evidencian distintos momentos del proceso de reivindicación y consagración de las letras alemanas entre los siglos XVIII y XIX, que si hacia 1810 ya pueden contarse entre las más significativas del continente (y de ahí que Goethe demande no un papel cualquiera dentro de la *Weltliteratur*, sino uno «*ehrenvoll*»), para Herder aún se encuentran en un estadio de desarrollo muy inicial como resultado de un aislamiento cultural que les había impedido recibir influencias extranjeras destacables hasta entonces. Susanne Zantop ha citado un poema publicado en las *Humanitätsbriefe* en torno al tema de la gloria nacional alemana para ejemplificar la identificación por parte de los pensadores alemanes de este periodo con los pueblos colonizados, de cuya debilidad política se desprendería no obstante una fuerza moral

⁴³ Este método va en consonancia con la imagen del traductor como mediador cultural defendida por Goethe en muchos de sus escritos, como en el siguiente fragmento de *Schriften zur Literatur* en el que comenta la versión alemana de la *Hija del aire* de Calderón: «Wenn wir uns nun in einen so abgelegenen Zustand, ohne das Lokale zu kennen, ohne die Sprache zu verstehen, unmittelbar versetzen, in eine fremde Literatur ohne vorläufige historische Untersuchungen bequem hineinschauen, uns den Geschmack einer gewissen Zeit, Sinn und Geist eines Volkes an einem Beispiel vergegenwärtigen können, wem sind wir dafür Dank schuld? Doch wohl dem Übersetzer, der lebenslänglich sein Talent, fleißig bemüht, für uns verwendet hat» (HA XII, 305). Sobre el papel que la traducción desempeña en la idea de *Weltliteratur* de Goethe, cfr. Birus (2004: 22-26).

⁴⁴ Sobre la imagen de la India en el ideario romántico y su papel en la configuración del nacionalismo alemán, cfr. Germana (2009) y Michael Duschke (2011).

⁴⁵ Compárese este fragmento con las ideas políticas expresadas por Fichte en *Reden an die Deutsche Nation* (1806) o con el papel casi mesiánico que Schiller pronostica para el pueblo alemán en el texto *An die deutsche Grösse* (1801): «Dem, der den Geist bildet, beherrscht, muss zuletzt die Herrschaft werden, denn endlich an dem Ziel der Zeit, wenn anders die Welt einen Plan, wenn des Menschen Leben irgendeine Bedeutung hat, endlich muss die Sitte und die Vernunft siegen, die rohe Gewalt der Form erliegen — und das langsamste Volk wird alle schnellen Flüchtigen einholen. Die anderen Völker waren dann die Blume, die abfällt. Wenn die Blume abgefallen, bleibt die goldne Frucht übrig, bildet sich, schwillt die Frucht der Erde zu [...]. Die Briten streben nach Schätzen, die Franzosen nach Ruhm, doch den Deutschen erwartet das höchste Schicksal: Nach dem Höchsten soll er streben [...]. Er verkehrt mit dem Geist der Welten [...]. Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit» (cit. en Eggel 2006: 88).

superior a la de los colonizadores⁴⁶ (una práctica aborrecida por Herder). Dicha asimilación, sin embargo, debe ser entendida en términos políticos más que culturales: la inocencia del mundo de los antiguos se hace patente al compararla con el despotismo de los gobiernos europeos modernos (cuyo modelo no era otro que Francia)⁴⁷, pero si bien Herder lamenta el fin de la independencia de los primitivos pueblos germanos (Germana 2009: 48), al mismo tiempo nunca deja de animar a sus compatriotas a cultivarse mediante el estudio de las lenguas y literaturas extranjeras.

En relación con este punto, otra diferencia fundamental en cuanto al análisis que Herder y Goethe hacen de los mecanismos de comunicación internacional en el ámbito de la literatura tiene que ver con el modo en que ambos enlazan dichos mecanismos con sus respectivas circunstancias históricas. La muerte de Herder en 1803 le impidió ser testigo de la derrota de Napoleón y la celebración del Congreso de Viena (1814-15), evento que no solo transformó el mapa político europeo, sino que condicionó además el desarrollo moderno del concepto de «nación» sobre el que tanto había trabajado. Así, mientras que la composición de las *Briefe zu Beförderung der Humanität* tuvo lugar en plena Revolución Francesa, la conversación entre Goethe y Eckermann se desarrolló en un escenario muy distinto, con una Europa que en pocos años había experimentado una aceleración de las relaciones internacionales sin precedentes y disfrutaba de una efímera etapa de estabilidad política entre las revoluciones de 1820 y 1830. Kelletat ha sostenido que las discrepancias entre los puntos de vista de ambos autores podrían resumirse en un «optimismo hacia el progreso» goethiano frente al pesimismo de Herder, para quien los cambios económicos y políticos de su época entrañaban más riesgos que ventajas (1984: 117-19). En la décima y última recopilación de las *Briefe...* recurre a la historia en busca de respuestas a la cuestión de cuál es el precio a pagar a cambio de la intensificación de las relaciones internacionales que promete el futuro (refiriéndose en particular a la expansión capitalista de Inglaterra y la Compañía de las Indias Orientales en ultramar) y, al hacerlo, evoca las conquistas griegas y romanas, las campañas militares del cristianismo en Oriente durante las cruzadas o los abusos de los españoles y portugueses en el Nuevo Mundo: «Aber warum müssen Völker auf Völker wirken, um einander die Ruhe zu stören? Man sagt, der fortgehend-wachsenden Cultur wegen; wie gar etwas anders sagt das Buch der Geschichte! [...]» (Herder XVIII, 221.

⁴⁶ Cfr. Zantop (1997: 95).

⁴⁷ No es de sorprender, por tanto, el entusiasmo con el que Herder recibió el estallido de la Revolución francesa.

Cit. en Kelletat 1984: 118). Goethe en cambio sí fue capaz de extraer consecuencias positivas de la guerra aun cuando el hecho bélico en sí le suscitase el mayor de los desprecios. El fin de los conflictos militares de su tiempo puso de manifiesto una voluntad de acercamiento por parte de las naciones implicadas que favoreció los intercambios económicos, culturales e intelectuales, lo que, según él, manifestaría la inminencia de la época de la *Weltliteratur*⁴⁸; ahora bien, aunque Goethe ve en la caída de Napoleón el presupuesto inexcusable para que esa voluntad integradora a la que hacíamos referencia despertase en Europa, al mismo tiempo considera que fue la propia guerra el agente que propició un contacto entre pueblos que de otro modo no se habría producido:

Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistliche Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistlichen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden (HA XII, 364).

Strich (1957: 46-47) ha señalado el ambivalente papel que la guerra desempeña en el proceso constitutivo del concepto goethiano de la *Weltliteratur* como acelerador y obstaculizador de los intercambios culturales, un papel muy en consonancia con la opinión que Goethe tuvo de Napoleón aun tras su derrota: en efecto, el mismo hombre que había desgarrado Europa fue también el que, con su deseo de unificar políticamente el continente, anticipó la idea de una intelectualidad europea.

En cualquier caso, el desarrollo del comercio moderno tras las guerras napoleónicas adquiere aquí un papel fundamental como símbolo de una época caracterizada por los nuevos medios de transporte y el creciente número de publicaciones de alcance global⁴⁹ («[w]ie durch Schnellposten und Dampschiffe rücken

⁴⁸ Cfr. Schrimpf (1968: 10-14).

⁴⁹ La asociación entre el mercado económico y el intelectual es un motivo recurrente en Europa ya desde el siglo XVII. Sirva de ejemplo el siguiente símil que Francis Bacon entre la mercancía de los barcos y el saber de los libros: «[...] so that, if the invention of the ship was thought so noble, which carrieth riches and commodities from place to place, and consociateth the most remote regions in participation of their fruits, how much more are letters to be magnified, which, as ships, pass through the vast seas of time, and

auch durch Tages-, Wochen- und Monatsschriften die Nationen mehr einander», escribe en una carta a Carlyle en 1828 [WA IV 44, 257. Cit. en Birus 2004: 13]). Con la Revolución industrial como telón de fondo, los acercamientos internacionales encontrarían además otra materialización formal a gran escala en una serie de avanzados proyectos de ingeniería llamados a reducir aún más las distancias geográficas entre los pueblos. La propuesta de Alexander von Humboldt de construir un canal en Panamá fue uno de los temas que surgieron durante la conversación con Eckermann del 21 de febrero de 1827, a raíz del cual Goethe habla también de la posibilidad de que otras obras similares se lleven a cabo en diversas partes del mundo, aunque, muy a su pesar, no lo bastante pronto como para poder ser testigo de ellas a causa de su avanzada edad:

Dieses möchte ich erleben; aber ich werde es nicht. Zweitens möchte ich erleben, eine Verbindung der Donau mit dem Rhein hergestellt zu sehen. [...] Und endlich drittens möchte ich die Engländer im Besitz eines Kanals von Suez sehen. Diese drei großen Dinge möchte ich erleben, und es wäre wohl der Mühe wert, ihnen zuliebe noch einige fünfzig Jahre auszuhalten (Eckermann 1999: 580-81).

Marshall Berman (1988: 72-73) y Horst Günther (1990: 104-125) han relacionado el interés de Goethe por estos avances técnicos con sus lecturas del diario parisino *Le Globe*, uno de los principales medios de difusión del sansimonismo. Sus colaboradores, entre los que se contaba un importante número de jóvenes científicos e ingenieros, se valían de *Le Globe* para proponer toda clase de proyectos que, a causa de sus dimensiones y plazos de ejecución, a menudo eran tildados de utópicos por los representantes de un capitalismo más orientado al empresario individual y la búsqueda de beneficios rápidos que a reconocer las virtudes de un desarrollo a gran escala. El tiempo, no obstante, terminaría confirmando la viabilidad de muchos de ellos, como prueba el hecho de que todas las predicciones de Goethe (la expansión estadounidense hacia el oeste más allá de las Montañas Rocosas y la construcción de los canales de Suez, Panamá y del Rin-Meno-Danubio) se cumplirían años después de su muerte, aunque en un plazo aún más amplio de lo que él había previsto. Sin embargo, ante esta actitud utópica y orientada a los beneficios del progreso para la raza humana característica de sus últimos años de vida cabe precisar que Goethe no siempre

make ages, so distant to participate of the wisdom, illuminations, and inventions, the one of the other?» (Bacon 1844: 54).

manifestó el mismo entusiasmo en lo referente a los avances tecnológicos. Peter Boerner recoge unas declaraciones en las que alerta de los peligros de la prensa en su condición de «semi-cultura para las masas», así como un pasaje de la novela *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) en el que se habla negativamente de la expansión de las máquinas (Boerner 2005: 98). Para Sturm-Trigonakis, este episodio refleja la paulatina transición del sistema de producción manual al industrial, con todas las consecuencias negativas (desempleo, empobrecimiento, etc.) que dicho proceso conlleva en las regiones afectadas (2007: 34-35)⁵⁰. Pero abandonando el ámbito de la ficción, testimonios de primera mano como la famosa carta dirigida al compositor Carl Friedrich Zelter (citada tanto por Boerner como por Birus) resultan aún más significativos:

Reichthum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wornach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Facilitäten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, daß eine mittlere Cultur gemein werde [...] (WA IV 39, 216. Cit. en Birus 2004: 14).

En definitiva, conviene matizar ese «optimismo hacia el progreso» al que se refiere Kelletat a fin de evitar simplificaciones que puedan teñir de utópico un proyecto que para Goethe siempre fue la constatación de una realidad futura e inevitable, más que una mera propuesta idealizada. Y es que la formación del término «Weltliteratur» no debe ser entendida solo en oposición al de «Nationalliteratur», sino también en paralelo a toda una serie de compuestos con la palabra «Welt-» que comenzaron a popularizarse en la lengua alemana a partir del año 1800 sobre todo en el ámbito de la economía, como «Welthandel» o «Weltmarkt»⁵¹, aunque esta segunda clave etimológica no tiene tanto que ver con el entendimiento entre diferentes pueblos como con aspectos puramente mediales (Koch 2002: 2). Ante la evidencia de la aceleración en las relaciones internacionales como consecuencia de la mejora en los medios de transporte, Goethe observa dos implicaciones directas: la mayor facilidad con la que pensadores y eruditos de todo el mundo pueden intercambiar impresiones y compartir sus ideas y, por el contrario, el auge de una nueva «cultura para las masas» a nivel europeo:

⁵⁰ Sturm-Trigonakis realiza una lectura en paralelo del fragmento con el *Manifiesto Comunista* de Marx, un texto cuya relación con el concepto de la *Weltliteratur* se analizará posteriormente en este trabajo.

⁵¹ Cfr. Koch (2002: 43-48).

Was der Menge zusagt, wird sich gränzenlos ausbreiten und wie wir jetzt schon sehen sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernstesten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen; diejenigen aber die sich dem höheren und dem höher Fruchtbaren gewidmet haben werden sich geschwinder und näher kennen lernen. Durchaus giebt es überall in der Welt solche Männer denen es um das Gegründete und von da aus um den wahren Fortschritt der Menschheit zu thun ist. Aber der Weg den sie einschlagen der Schritt den sie halten ist nicht eines jeden Sache [...]. Die Ernstesten müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre der breiten Tagesfluth sich entgegen zu setzen; standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen bis die Strömung vorüber gegangen ist (FA I 22, 866 y ss. Cit. en Birus 2004: 14).

La expansión de lo que «der Menge zusagt» es en este contexto una consecuencia indeseable de la llegada de la *Weltliteratur* que debe ser contrarrestada por los «Ernstesten und eigentlich Tüchtigen» mediante la constitución de una comunidad intelectual que garantice el progreso. Es en esa esperanza es donde reside la clave para comprender el optimismo subyacente al proyecto de Goethe: los contactos y acercamientos entre las naciones europeas son solo deseables en tanto que dirigidos por sus mentes más señaladas, cuyos trabajos son los que contribuyen al desarrollo humano. La participación en sociedades científicas, el mantenimiento de correspondencia y los viajes son algunos de los principales medios por los que dicha comunidad puede prosperar; en otras palabras, el conocimiento de las literaturas extranjeras es insuficiente si no va acompañado de un genuino interés por las circunstancias de composición que rodean a sus respectivas naciones, lo que requiere no solo una actitud abierta por parte del lector, sino también un compromiso práctico.

Una vez señalada la estrecha relación existente entre la *Weltliteratur* goethiana y las transformaciones políticas y científico-técnicas acontecidas a principios del siglo XIX en Europa, conviene recordar que es en esta misma época cuando comienza a aplicarse de forma sistemática y rigurosa el método comparativo a disciplinas científicas como la antropología (destacando los trabajos del ya mencionado Wilhelm von Humboldt) o la anatomía (fundada por George Cuvier, cuya célebre disputa con Étienne Geoffroy Saint-Hilaire de 1830 fue seguida y comentada por Goethe), y también cuando nace en Francia la *Littérature comparée* de la mano de Abel-François Villemain y Jean-

Jacques Ampère⁵². Una prueba de la proximidad entre la *Weltliteratur* goethiana y la Literatura comparada, cuyos primeros pasos como disciplina propiamente dicha se reconocen ya en el trabajo de estos teóricos franceses, se encuentra en la visita de Ampère a Goethe en mayo de 1827, apenas unos meses después de la famosa conversación con Eckermann.

1.2. La *Weltliteratur* goethiana y su recuperación como concepto discursivo

What can we learn from a historical semantics, a *Begriffsgeschichte* of “world literature”? First, that it is necessary to return to the texts in which Goethe evoked *Weltliteratur* – but also that it is necessary to take into account the way in which these texts have been interpreted and translated since Goethe (David 2013: 13).

Si a tenor de lo expuesto en el epígrafe anterior podemos concluir que la *Weltliteratur* de Goethe fue formulada como respuesta a una necesidad específica en un contexto determinado (lo que parece asumible en vista de la cantidad de aproximaciones teóricas similares por parte de autores del mismo periodo), resulta igualmente asumible que el concepto exija ser reformulado o ampliado a medida que dicho contexto cambia. Todo modelo de mundo responde siempre a la visión personal de cada autor y, en consecuencia, está determinado por la experiencia y el conocimiento del sujeto que lo articula: sabemos por ejemplo que en el siglo V a.C. tuvieron lugar innumerables eventos ajenos al conflicto entre Grecia y Persia sobre los que Herodoto jamás podría haber escrito por desarrollarse estos en regiones del planeta desconocidas para él, lo que revela un comprensible desequilibrio entre la historia del mundo real y la historia del mundo que Herodoto *percibía* como real. Por otro lado, un comentador del siglo XXI podría sostener que el binomio griego-bárbaro enmascara en realidad una asombrosa pluralidad de culturas ciertamente emparentadas pero diferentes entre sí, o todo lo contrario: que el crisol de naciones al que se enfrenta Goethe es susceptible de ser simplificado en una oposición binaria entre lo europeo y lo no europeo, o incluso entre lo alemán y lo no alemán. Estas observaciones, aunque válidas desde nuestra

⁵² De forma significativa, Goethe empleó el adjetivo «vergleichend» en varios de sus trabajos científicos, como el ensayo «Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie» de 1795. Siguiendo el modelo de la *vergleichende Anatomie*, Friedrich Schlegel desarrolla su *vergleichende Grammatik* en *Über Sprache und Weisheit der Indier* (1808), que a su vez fue el punto de partida de los estudios sobre el indoeuropeo de Franz Bopp (*Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*, 1816).

perspectiva contemporánea en términos diacrónicos, no podrían ser planteadas como objeción a los respectivos modelos de Herodoto y Goethe salvo que estos gozasen de continuidad en un entorno dominado por una visión del mundo distinta de aquella desde la que fueron concebidos. Y ocurre que, mientras que ningún posible intento por aplicar al campo literario una teoría sistematizada que se articule a partir de la Ecúmene de Herodoto⁵³ o de las nociones de Wieland o Juan Andrés ha fructificado a nivel internacional fuera de sus respectivas épocas, Goethe sigue siendo citado como padre fundador de la *World literature* tanto para criticar las supuestas deficiencias teóricas del concepto como para respaldar propuestas que exceden con mucho las pretensiones que el célebre autor alemán pudiera haber tenido en su momento.

Aun sin pasar por alto el peligro que entrañaría realizar una lectura sesgada de las ideas de Goethe como consecuencia de la distancia temporal y geográfica, la recuperación de la *Weltliteratur* como base de los estudios modernos de la *World literature* esconde en la práctica una virtud en sí misma. En su artículo «The Deterritorialization of American Literature», Paul Giles (2007) alude a que, ante el problema de la arbitrariedad de los límites espacio-temporales trazados por los historiadores, conviene no obviar el trabajo cultural que acarrearán los procesos de periodización o *chronological remapping*, y cita a Jameson (1984) y Appadurai (1996) para demostrar cómo estos procesos pueden revelar analogías estructurales entre eventos que aparentemente no tendrían una relación directa (Giles 2007: 39-40). En este sentido, el mero hecho de elaborar una cronología de la *World Literature* como disciplina remontándose hasta Goethe ya es culturalmente relevante desde una perspectiva comparada, como también lo son los intentos por cuestionar o ampliar dicha cronología (por ejemplo, mediante la búsqueda de precedentes esbozada en el epígrafe anterior). Por otro lado, Giles defiende la tesis de que el estudio de la literatura americana como formulación ligada a los límites geográficos de los Estados Unidos solo tendría validez en la ventana de tiempo que va desde el final de la Guerra civil en 1865 y la victoria de Ronald Reagan frente a Jimmy Carter en las elecciones de 1980, lo que sugiere un paralelismo entre la incertidumbre derivada de la inestabilidad territorial durante los primeros años de la república y la necesidad de revisar la identidad nacional

⁵³ Aunque, como es lógico, su impacto ha sido limitado en comparación con el de la *Weltliteratur* de Goethe, autores como William H. McNeill (1963) o más recientemente Thomas Geider han empleado el concepto de «ecúmene» en el ámbito académico. Geider en concreto se refiere a subsistemas demográficos, lingüísticos o culturales que pueden vincularse con sus respectivas manifestaciones literarias (2009: 361-63).

de EEUU y su papel en el mundo como consecuencia de la globalización a partir de los 80. Extrapolando sus conclusiones, cabe plantearse si no sería igual de pertinente hablar de una conexión entre la fragmentada y políticamente débil Alemania de principios del siglo XIX en la que Goethe anuncia su *Weltliteratur* (una Alemania cuya unificación culminó en 1871, poco más de un lustro después de la Guerra Civil americana) y esa nueva era post-globalización en la que el concepto de *World Literature* ha experimentado un inusitado auge a nivel internacional, partiendo primero de las universidades americanas para terminar arraigando en instituciones de Brasil, India o China, todas ellas potencias emergentes cuyas literaturas han sido tradicionalmente consideradas periféricas o semiperiféricas por la crítica occidental. La habitual invocación a Goethe con la que siguen abriéndose un número nada desdeñable de trabajos sobre la materia dejaría de ser un mero argumento de autoridad o una nota informativa sobre el origen del término (nota que en algunos casos podría darse por sabida, puesto que hablamos de una tendencia consolidada desde hace más de una década en los Estudios Literarios) y cobraría importancia en sí misma en tanto que constituye un nexo o puente explícito entre dos épocas.

En la segunda parte de su exposición teórica, Giles (2007: 40) se refiere también a la observación realizada por Paul Ricoeur en *Time and Narrative*⁵⁴ sobre cómo los historiadores están obligados a leer el tiempo de delante hacia atrás, lo que se traduce en una búsqueda de la causa a partir de la consecuencia. En otras palabras: nuestra visión del pasado, lejos de ser imperturbable, cambia en función de las necesidades y expectativas generadas por el presente y el futuro. Este tipo de análisis refractario no es exclusivo de la historiografía, sino que sucede también en el ámbito de la literatura, y en especial en el de la literatura comparada. De forma muy significativa, el volumen *Introducing comparative literature* editado por César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva (2015) ha sido traducido al español por David Mejía (con el beneplácito de sus responsables) con el título «Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la literatura comparada» (2016). En el prefacio, Domínguez sintetiza dos enfoques distintos de análisis comparado: el basado en el autor (que se correspondería a un modelo de corte filogenético, en el que un autor A influencia a otro autor B posterior) y el basado en el lector, cuya experiencia comprende lecturas y eventos acontecidos tras la composición de la obra en cuestión que afectan irremediabilmente a su análisis. Decir

⁵⁴ Cfr. Paul Ricoeur (1984: 135 y 1988: 173).

que Borges «enseñó» a Cervantes (o, como argumentó también el propio Borges, que Kafka ayuda a entender obras de autores anteriores [Domínguez *et al.* 2016: 10-11]) significa en realidad que, ante la imposibilidad de acercarnos a un texto obviando nuestros conocimientos previos, la lectura de un autor puede, desde nuestra perspectiva, modificar (aunque potencialmente enriquecer) a sus predecesores.

La paradoja de la temporalidad desempeña un doble papel en el proceso de recuperación de la *Weltliteratur* goethiana. En primer lugar, lo fragmentario de su discurso y la brevedad de la mayoría de las notas en las que Goethe discutió sobre la *Weltliteratur* han favorecido que autores posteriores reinterpretaran esta idea con el fin de adecuarla a otros contextos, como si cada nuevo reto suscitado por los siempre crecientes procesos globalizadores ampliase su campo de aplicación o revelase en las palabras de Goethe matices hasta entonces ignorados (o como si, parafraseando a Domínguez, cada una de estas nuevas aproximaciones «enseñase» algo a Goethe). Se da el caso además de que la suya fue desde el primer momento una teoría enfocada hacia el futuro, hacia una época que estaba «por llegar»; las reflexiones de Goethe en torno a la construcción del canal de Suez y a otros hitos tecnológicos revelan la proximidad de su advenimiento, pero no bastan para establecer una fecha precisa, sobre todo si se tiene en cuenta que sus pronósticos menos optimistas hablaban de vivir «otros cincuenta años» para ver acabar las obras. En consecuencia, cada nuevo intento por recuperar esta propuesta con fines prácticos debería sugerirnos la siguiente pregunta: ¿Ha llegado ya la tan anticipada época de la *Weltliteratur*? De ser así, ¿se trata de una época pasada pero comparable a la actual en algún aspecto, o seguimos aún en ella? Y en caso contrario: ¿reside entonces la vigencia de la *Weltliteratur* como concepto discursivo en una proclamación utópica de corte humanista?

Responder a esta cuestión supone en la práctica reflexionar sobre los motivos por los que los pensadores posteriores a Goethe han encontrado pertinente (incluso cabría decir útil) retomar y ampliar lo que no deja de ser un esbozo de teoría. Autores como Damrosch o Theo D’Haen⁵⁵ han editado minuciosas recopilaciones de textos que dan buena cuenta de este proceso desde el siglo XIX hasta la actualidad; no es nuestra intención, por tanto, replicar ese trabajo. En su lugar, y siempre con el fin último de delimitar una definición de *World Literature* que se adecue a los propósitos y exigencias de la presente investigación, se ofrecerá un análisis de la evolución del concepto a partir

⁵⁵ Cfr. Damrosch (2014), D’Haen (2012) y D’Haen *et al.* (2012).

de su expansión internacional basada no en criterios cronológicos o historicistas, sino en los posibles problemas derivados de las diferentes aproximaciones teóricas ya mencionadas. Antes de ello, sin embargo, consideramos imprescindible llevar a cabo una breve exposición del desarrollo práctico y conceptual de la *Weltliteratur* en Alemania en las décadas inmediatamente posteriores a la muerte de Goethe⁵⁶, pues es precisamente en esta época cuando el término fue ganando vigencia al mismo tiempo que comenzó a alejarse de su sentido original, lo que acabará propiciando esa multiplicidad de interpretaciones y metodologías que caracterizan el debate contemporáneo en torno a la *World Literature*.

1.2.1. La herencia de la *Weltliteratur* goethiana en la Alemania del XIX. La formación del canon literario alemán

Resulta llamativo que los únicos intentos significativos por reflexionar en torno a la idea de *Weltliteratur* antes de la muerte de Goethe no proviniesen de Alemania, como ya se ha expuesto anteriormente, sino de Francia, Italia o Inglaterra. En cuanto al país galo, es preciso enfatizar una vez más el importante papel que el diario *Le Globe* desempeñó, no solo como fuente de inspiración para Goethe, sino también a la hora de difundir sus ideas: sus editores, cuyo máximo interés pasaba por la eliminación de los prejuicios nacionales y potenciar la comunicación internacional, recogieron con agrado los comentarios de Goethe en torno a lo que tradujeron como *littérature occidentale ou européenne* en el número 91 del 1 de noviembre de 1927, hecho que causó que el propio Goethe decidiese matizar y ampliar un concepto que había nacido como mera nota al margen⁵⁷ (Goßens 2011: 102-04). Del mismo modo, Paolo Lompati, editor de *L'Eco*, hizo de las palabras de Goethe el lema del ejemplar publicado en 1827 en edición trilingüe: «Tutto mi persuade che vadasi formando una Letteratura Universale» (Cit. en Goßens 2011: 96)⁵⁸, concepto que no mucho después emplearía también Giuseppe Mazzini (ibíd.: 116-20). Por otro lado, el británico Thomas Carlyle, quien había mantenido una productiva correspondencia con Goethe durante los últimos años de vida

⁵⁶ Para profundizar en el desarrollo de la *Weltliteratur* durante este periodo histórico, cfr. Peter Goßens (2011). Aunque Goßens no busca participar del debate contemporáneo en torno a la *World Literature* salvo por alguna breve mención en la introducción (2011: 1-13) y las conclusiones (ibíd.: 399-406) referida al ámbito germanoparlante, su trabajo es sin lugar a dudas el más pormenorizado y exhaustivo de cuantos se han dedicado hasta la fecha al estudio de la *Weltliteratur* en el siglo XIX.

⁵⁷ Sobre la relación entre Goethe y *Le Globe*, cfr. Hamm (1998).

⁵⁸ Cfr. también Hamm (2006: 151-56).

de este, le dirigió el 22 de enero de 1831 una carta en la que explicaba que para su reseña de la obra de William Taylor *Historic Survey of German Poetry* (1828-30) pensaba incluir algunas especulaciones en torno a «what I have named *World-Literature*, after you» (cit. en Hoesel-Uhlig 2004: 50), lo que implica la asunción de haber sido el primero en introducir el término en lengua inglesa. Para Hoesel-Uhlig (ibíd.), aun cuando Carlyle alaba a Taylor por contribuir a una «new era in the spiritual intercourse of Europe» (una noción que entronca de forma directa con los intereses de Goethe), la adopción del término *World-literature* por su parte responde al deseo de superar las estrecheces de unas literaturas nacionales mutuamente excluyentes en favor de una selección de textos integral y cosmopolita; se trata por tanto de un enfoque más archivístico que humanístico, en la línea de lo que pocos años después, una vez que los conceptos de *Weltliteratur* y *world literature* comienzan a emplearse de manera regular, sería la tendencia dominante⁵⁹.

Al hilo de los comentarios acerca del papel de Taylor como mediador en esa nueva era de intercambios en Europa cabe preguntarse si no debieron de existir más autores que, aunque tal vez no participaran activamente en un debate intelectual acerca de la *Weltliteratur* ni mencionasen la palabra en ninguno de sus escritos, sí que puedan considerarse «practicantes» de la *Weltliteratur*; autores, en definitiva, que bien por sus acciones o por su particular forma de entender el mundo encarnasen el giro cultural pronosticado por Goethe y anticipasen en mayor o menor medida sus expectativas de futuro para el continente. Para Pizer, la respuesta es clara: «Heine was the only writer working at the end of the *Goethezeit* committed to *Weltliteratur*'s cosmopolitan, universalist ideals who personally enjoyed (and still enjoys) world literary status», e incluso enfatiza más adelante «[...] not just the *first*, but the *only* internationally renowned porveyor of *Weltliteratur* as a goethean construct» (2006: 61). Si bien jamás empleó dicho término, sus lecturas de *Le Globe*, medio que para él encarnaba a la perfección el espíritu cosmopolita del siglo XIX, le inspiraron para acuñar el neologismo «*Welthülfsliteratur*» para referirse a un tipo de literatura que promovería el progreso humano a escala global: un concepto ciertamente emparentado, aunque imbuido de un activismo social que no está presente en las ideas de Goethe. Atraído por los ideales de la Revolución de julio de 1830 y la nueva doctrina del sansimonismo al mismo tiempo que buscaba huir de la censura de las autoridades alemanas⁶⁰, en 1831

⁵⁹ Sobre Carlyle y la *Weltliteratur*, compárese con Goßens (2011: 108-16).

⁶⁰ Cfr. Sammons (1979: 150-68).

Heine decidió instalarse en París, donde residiría hasta su muerte 25 años después. Durante este periodo se desempeñó como corresponsal para el *Allgemeine Zeitung* de Cotta, lo que lo que junto a trabajos como *Französische Zustände* (1831-32; artículos publicados como libro en 1833)⁶¹, *Französische Maler* (1831) o *Über die französische Bühne* (1837) le convirtió en una de las principales fuentes de transmisión de la cultura francesa entre sus compatriotas. Pero aún más importante si cabe fue la labor que realizó en la dirección opuesta; es decir, en la promoción de la cultura alemana entre los franceses⁶². Considerándose a sí mismo una suerte de mediador entre ambos países, para Heine era vital que las dos naciones se comprendieran mutuamente para garantizar el progreso: fue con esta idea en mente con la que escribió *De l'Allemagne* (1833), una obra con la que pretendía actualizar (cuando no corregir) el volumen del mismo título que Madame de Staël había publicado en 1813, la cual, desde su punto de vista, había caracterizado a Alemania como un país de poetas y filósofos alejados de las corrientes revolucionarias de su época debido en particular a su inclinación por la escuela romántica (Pizer 2006: 52-53).

En la década de los 30, los miembros del movimiento *Junges Deutschland* (cuya vinculación con Heine no debe pasarse por alto) se mostraron favorables al ideal de *Weltliteratur* no tanto por la potencial superación de las barreras nacionales que este concepto encarnaba, sino buscando eliminar las divisiones entre la literatura ficcional y los textos científicos y políticos (Steinecke 1987. Cit. en Pizer 2006: 61-62). Es con este fin con el que Ludolf Wienbarg, en su ensayo «Goethe und die Weltliteratur» (1982 [1835]), se apoya en la máxima goethiana de que vida y arte son inseparables, si bien al mismo tiempo anuncia su certeza de que la hermandad entre pueblos traerá consigo un intercambio cordial entre sus literaturas. Un año después, Karl Gutzkow predijo en «Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte» el conflicto que los intereses

⁶¹ Morawe (1997) ha defendido la tesis de que, desde una perspectiva meramente genérica, los reportajes periodísticos de los *Französische Zustände* ya reflejan de forma inherente el progreso técnico, la mejora de las comunicaciones y el intercambio intelectual a los que Goethe alude como síntomas de la llegada de la *Weltliteratur*; aún más significativo es que el propio Heine habría sido consciente de las particularidades de este nuevo medio (Pizer 2006: 49-50).

⁶² Es en este punto en el que los esfuerzos de Heine le hacen destacar sobre una multitud de autores que ya desde la segunda mitad del siglo XVIII se habían preocupado por transmitir al público alemán la cultura de otros países europeos. En este sentido conviene mencionar brevemente el género de la crónica de viajes, popularizado en Inglaterra por Samuel Johnson, Tobias Smollett, James Boswell y Laurence Sterne y practicado en Alemania por, entre otros, el propio Goethe y Karl Philipp Moritz, autor de *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792-93) y *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782* (1783). Sobre este papel de Heine como mediador cultural, cfr. Hinck (1990: 110-11).

patrióticos supondrían para el «principio de la *Weltliteratur*» (1880: 80. Cit. en Hoesel-Uhlig 2004: 51).

Fue precisamente otro autor alemán muy ligado a Heine durante su juventud⁶³ el que una década más tarde plantearía una de las más célebres reflexiones en torno al concepto de *Weltliteratur* en el siglo XIX (solo que, esta vez sí, citando el término de forma explícita en sus escritos). Para Karl Marx y su colaborador Friedrich Engels, la *Weltliteratur* supone una consecuencia inevitable del desarrollo de un *Weltmarkt*, lo que nos remite de nuevo a la asociación entre textos literarios y mercancías en el contexto de un creciente mercado europeo, tal y como se expone en el siguiente pasaje del *Manifiesto Comunista* (1848):

Die Bourgeoisie hat durch die Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur (Marx / Engels 1974: 466).

Sturm-Trigonakis relaciona además el pensamiento de Goethe y Marx a partir de sus lecturas comunes en la medida en que ambos estaban influenciados por el conocimiento lingüístico, filosófico y filológico de sus contemporáneos (2007: 39), lo que justifica que partan siempre de categorías nacionales para abordar las supranacionales. Prawer (1978: 1-2), en su análisis de la relación de Marx con la literatura, enumera de hecho una lista nada desdeñable de escritores que abarcan desde los clásicos griegos hasta Shakespeare, Voltaire, Rousseau y, en el ámbito alemán, Schiller, Hölderlin o el propio Goethe. Sin embargo, pese a ese sustrato ideológico compartido por ambos, al hecho de

⁶³ Una muestra de la relación personal e intelectual mantenida por Heine y Marx se encuentra Prawer (1978: 65-68, 149-152, 200-202, etc.). Dado que el título *Karl Marx and World Literature* podría inducir a error, es preciso matizar que el objetivo principal del trabajo de Prawer no es tanto el análisis del concepto de *World Literature* en la obra de Marx (empresa que acomete brevemente en el capítulo 7) sino, como explica en el prefacio, el de documentar «[...] what Marx said about literature [...]; what use he made of the many novels, poems and plays which he read [...]; and how he introduced, into works not overtly concerned with literature, the terminology and concepts of literary criticism» (ibíd: vii).

que Marx conocía y valoraba positivamente la obra de Goethe y a la evidente preocupación de este último por las transformaciones económicas de su tiempo a escala mundial, muchos autores continúan contraponiendo sus respectivas ideas en torno a la *Weltliteratur* e incluso caracterizándolas como antagónicas en lugar de trazar una línea continuista entre una y otra. Mads Rosendahl Thomsen, por ejemplo, destaca la tendencia de Goethe hacia un «idealistic side» al mismo tiempo que juzga la postura adoptada en el pasaje del Manifiesto comunista como «realistic or cynical standpoint» (2008: 12-13). Igualmente significativo resulta el juicio que Saussy realiza de ambas perspectivas:

Goethe, en ese gesto de reconocer y dar la bienvenida a novelistas extranjeros como colegas que contribuyen a la literatura universal, se olvidó del traductor, el editor y las otras muchas agencias que allanaron el camino de Pekín a Weimar: económicas, filosóficas, políticas o técnicas. Marx y Engels, que en sus aserciones de que las actividades homogeneizadoras y mundialmente abarcadoras del capitalismo habían generado un nuevo mundo, consideraron que los objetos eran meros incidentes en la historia de la construcción de las redes de intercambio (Domínguez *et al.* 2016: 106).

Prawer, por otra parte, sí reconoce la postura de Goethe como «clearly congenial to Marx and Engels» (1978: 144), pero al mismo tiempo califica su teoría como «standardized and undifferentiated» en comparación con la de Marx, quien según él tuvo más éxito al situar la literatura en un contexto histórico y económico amplio «in relation to other authors, other compositions, other languages» (1978: 423).

Sturm-Trigonakis se ha opuesto a la tesis de Prawer señalando la ironía de calificar como «estandarizada» una teoría que los investigadores llevan tratando de definir y estudiar desde hace generaciones, y recuerda que, como ya hemos expuesto con anterioridad, no es posible desligar la génesis de la *Weltliteratur* goethiana de sus «scharfsinnigen Analysen der Veränderungen im wirtschaftlichen und sozialen Bereich» (2007: 38) (una observación que podría esgrimirse también como réplica a las insinuaciones de Saussy con respecto al supuesto «olvido» de Goethe⁶⁴). Del mismo

⁶⁴ Respecto al papel del traductor en el mercado mundial fue bastante explícito, como prueba el siguiente fragmento de una carta a Carlyle: «Zu einer solchen Vermittlung und wechselseitigen Anerkennung tragen die Deutschen seit langer Zeit schon bei. / Wer die deutsche Sprache versteht und studiert befindet sich auf dem Markte wo alle Nationen ihre Waren anbieten, er spielt den Dolmetscher indem er sich selbst bereichert. / Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was

modo, Zhang Longxi rebaja el grado de cinismo que la crítica ha tendido a achacarle a la intervención de Marx y Engels aludiendo a la concepción que el primero tenía de la historia como un «proceso evolutivo» de desarrollo hegeliano (2014: 515-16). Al contemplar el capitalismo como una fase intermedia del proceso que debía culminar con la llegada del socialismo, las transformaciones propias de este modelo económico son negativas solo en comparación con la siguiente etapa, pero positivas con respecto a las anteriores (el feudalismo medieval y las primitivas sociedades agrarias) e imprescindibles para el conjunto. Praver también manifiesta una opinión similar: «He [Marx] never forgot the extent to which the order he wanted to overturn had in fact served the cause of progress» (1978: 145). En consecuencia, el surgimiento de la *Weltliteratur* como resultado de la formación de un «mercado mundial» debe entenderse como un requisito previo a una revolución socialista que se nutre de las tendencias globalizadoras del capitalismo: el célebre eslogan «Proletarier aller Länder, vereinigt euch!» revela la vocación internacionalista del comunismo, cuya voluntad no es otra que la de superar las barreras nacionales. «Marx's idea was not an antidote to Goethe's», sentencia Zhang Longxi (2014: 516), y en efecto no parece que tenga sentido emplear a ambos autores con el fin de forzar una inexistente dicotomía entre una actitud progresista y otra crítica hacia el progreso. Tampoco lo tiene, por cierto, el obviar el componente económico y material que la transmisión de ideas y logros culturales en el seno de un mercado mundial lleva aparejado ya desde la época de Goethe, si bien, como es lógico, tanto él como Marx recurren al concepto con distintos objetivos y grados de interés.

Este *Weltmarkt* siempre fue, en cualquier caso, un mercado de naturaleza dual en el que las diferentes culturas, tradiciones y estilos literarios que se ofertan reportan tantas ganancias intelectuales al lector interesado como económicas a los libreros, editores y comerciantes que hacen funcionar el sistema. Pero sucede que tanto al principio como al final de esa gigantesca cadena de transmisión articulada por mediadores de toda clase (cuyo papel, qué duda cabe, resulta imprescindible) se encuentra invariablemente la figura del escritor: desde un punto de vista material, el escritor es a la vez productor y consumidor de textos, mientras que desde una perspectiva intelectual es tanto emisor como receptor de ideas. En otras palabras, el

man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eins der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen. / Der Koran sagt: „Gott hat jedem Volke einen Propheten gegeben in seiner eignen Sprache.“ So ist jeder Übersetzer ein Prophet seinem Volke» (FA II 10, 498. Cit. en Birus 2004: 23-24).

autor moldea el mercado en la misma medida en que es moldeado por este, en parte porque la demanda condiciona el tipo de textos que tienen éxito y en parte porque todo escritor es también un lector que se nutre de ideas ajenas. Goethe era consciente de que las literaturas nacionales cambiarían al intensificarse los contactos con otras, aunque sin que eso implicase la pérdida de sus características particulares (y de ahí su insistencia con respecto al papel que la *literatura alemana* como entidad independiente desempeñaría en este proceso); más bien al contrario, es precisamente esa particularidad la que las hace atractivas para lectores de otras regiones del mundo. El *West-östlicher Divan* (1819-27) es un ejemplo perfecto de cómo esta simbiosis cultural permite reconocer tanto las especificidades del material de origen (la literatura persa, en este caso) como las del escritor y su propio entorno, y es esa visión polifónica de la *Weltliteratur* la que motivó a Jacob Burckhardt a emplear el concepto como palabra clave para caracterizar la cultura de este siglo: «Wenn wir nun die Kultur des 19. Jahrhunderts als Weltkultur betrachten, so finden wir sie im Besitz der Traditionen aller Zeiten, Völker und Kulturen und die Literatur unserer Zeit ist eine Weltliteratur» (1978: 68. Cit. en Koch 2002: 3). Bajo esta lectura, los textos de una nación no solo conservan sus particularidades en el mercado mundial, sino que las ven amplificadas por contraste con el sinfín de literaturas heterogéneas que lo conforman.

Sin embargo, el auge de los nacionalismos en Europa acabaría conllevando de manera inevitable que se reflexionase en torno a los peligros de esta hibridación cultural (sobre todo en Alemania o Italia, donde el cuestionamiento de la identidad nacional comprometía el proyecto de la unificación política). En contraste con las recopilaciones de textos elaboradas por Juan Andrés, Herder o Goethe, la máxima difundida por el Romanticismo de que cada nación está legitimada por su propia literatura dio pie a que se editaran numerosas historias literarias regionales por todo el continente⁶⁵. Batts cita la obra en cinco volúmenes de Georg Gottfried Gervinus *Geschichte der poetischen Nationallitteratur der Deutschen* (1835-42) como el ejemplo más destacado en lengua alemana, no solo por ser «quite different from anything that had appeared before» sino porque este trabajo «set a standard for the future» en el ámbito de la por aquel entonces incipiente disciplina de la germanística (1993: 1. Cit. en D’Haen 2012: 11). Gervinus

⁶⁵ En realidad, las primeras historias literarias nacionales y regionales se habían publicado en Italia durante el s. XVIII, al mismo tiempo que las historias plurinacionales de Juan Andrés o Francesco Saverio Quadrio (*Della storia e della ragione d’ ogni poesia*, 1739), si bien la agenda nacionalista terminó de impulsar su desarrollo durante el XIX (cfr. Claudio Guillén 2005: 51). En Alemania destaca la obra de Leonhard Meister *Beyträge zur Geschichte der teutschen Sprache und Nationalliteratur* (1777) (cfr. Kristmannsson 2014: 348).

valoró positivamente el papel protagonista que Goethe pronosticó para la lengua y las letras alemanas en la *Weltliteratur*, pero solo en la medida en que ese rol preponderante se tradujese en un fortalecimiento del nacionalismo alemán y sus intereses políticos. De forma casi paralela, y a pesar del evidente enfoque transnacional que supuso la búsqueda de las raíces de la lengua alemana en la India, el desarrollo de la filología en Alemania sirvió de manera invariable a los mismos propósitos, como demuestra el hecho de que Jacob Grimm dedicara a Gervinus su obra de 1848 *Geschichte der deutschen Sprache*. Inspirado por su propuesta de reconstruir la historia de una nación que no existía como tal a partir de su historia literaria, Grimm recurre a argumentos lingüísticos para justificar la unidad subyacente a una patria fragmentada solo políticamente; su principal reproche a Gervinus tiene que ver precisamente con lo injusto de algunos de sus juicios contra Goethe, a quien Grimm defiende con vehemencia por su calidad de máximo representante de las letras germanas: «[...] ohne ihn wir uns nicht einmal recht als Deutsche fühlen könnten» (1880: iv).

Una posición mucho menos benevolente puede observarse en otras recopilaciones de literatura alemana de la misma época, como la *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (1842) de Theodor Mundt. Como representante de la Junges Deutschland, su crítica abierta en contra del cosmopolitismo goethiano refleja un giro radical en la valoración que el movimiento hizo de las ideas de Goethe, pasando del entusiasmo inicial de Wienberg y Gutzkow a una oposición motivada por la agenda nacionalista:

Die schärfste Ausprägung der eigenthümlichen Nationalität ist vielmehr in jeder Literatur als der wahre Kern und der höchste Reiz zu betrachten, und ein überhand nehmender universalistischer Geist der Bildung, der eine Verallgemeinerung der Nationalität zuwegebringt, kann nur die Verderbniß und Verschlechterung der Literatur erwirken (1853: 567-68. Cit en Strich 2006: 63).

Como señala Steinecke, el recrudescimiento del nacionalismo en torno a la Revolución de 1848 conllevó que los defensores de la *Weltliteratur* (con Heine a la cabeza) fuesen acusados de francófilos y, por tanto, culpables de la sumisión cultural a Francia y del entorpecimiento del proceso revolucionario (1987: 161-62). Como ejemplo de otros autores en sintonía con las ideas de Mundt, Peter Goßens cita los nombres de Wolfgang Menzel (2011: 194-197) y Ernst Moritz Arndt (ibíd.: 255-263); mientras que el primero rechazaba la idea de *Weltliteratur* por considerarla una empresa propia de los franceses

y los judíos, el segundo llegó a advertir al lector alemán de la necesidad de resistirse a la «seducción» del término de Goethe (ibíd.: 261). En consecuencia, el año de 1848 representa para Goßens el fin de la *Weltliteratur* como concepto político, que, a partir de entonces (y con el *Manifiesto Comunista* como último representante del uso político del término), pasará a ser un mero «objeto» del discurso histórico-literario: «Die lange Zeit dominante politische Inanspruchnahme des Begriffs Weltliteratur wird nach 1848 endgültig von einer rein literaturhistorischen und kanonisierten Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Weltliteratur abgelöst» (ibíd.: 307)⁶⁶.

La concepción de la literatura como expresión del desarrollo nacional en sentido político no impidió que siguieran publicándose recopilaciones e historias de literatura mundial, solo que, en efecto, en la mayoría de los casos se pasó de un enfoque comparado o filogenético basado en el intercambio de ideas y las relaciones de contacto entre los diversos pueblos a un modelo acumulativo y organizado a partir de criterios cronológicos; será desde esta época, por tanto, cuando comience a emplearse el término *Weltliteratur* para referirse a compendios de literatura de diversas partes del mundo (una acepción que ha persistido hasta nuestros días, pese a que poco tiene que ver en realidad con el deseo original de Goethe). Para D’Haen, «The center of world literary history writing throughout the nineteenth and early twentieth centuries [...] was undoubtedly Germany» (2012: 16), y apoya esta afirmación enumerando una serie de obras citadas por Goßens (2010: 9-28) y Pettersson (2005: 55-66), entre las que se encuentran el *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* de Karl Rosenkranz (1832), que Pettersson considera la «first completed history of world literature» (2005: 57), y los trabajos de Hermann Hettner, Johannes Scherr y Adolf Stern. Resulta significativo que de todos ellos Stern fuese el único en incluir el término *Weltliteratur* en el título de su obra, la *Geschichte der Weltliteratur in übersichtlicher Darstellung* (1888), si bien Scherr ya lo había incluido antes en la antología *Bildersaal der Weltliteratur* (1848) que precedió a su célebre *Allgemeine Geschichte der Literatur von den ältesten Zeiten bis*

⁶⁶ Aunque Goßens no se equivoca al señalar este proceso, la periodización que emplea sí resulta más discutible: como ya se ha tratado en este capítulo, el empleo del término «Weltliteratur» con fines archivísticos se intuye ya en las palabras de Carlyle, y aparece en recopilaciones de los años 30 y 40; por otro lado, y según se expondrá a continuación con el ejemplo de las palabras de Jacob Grimm acerca de la figura de Goethe, incluso esta concepción de la *Weltliteratur* como compendio o canon puede dar pie a visiones políticas o estar justificada por ellas (todo esto, claro está, sin perder de vista que el trabajo de Goßens está centrado en el siglo XIX, pues las implicaciones políticas del debate en torno a la *World Literature* durante los siglos XX y XXI quedan fuera de toda duda). Es preciso señalar en cualquier caso que Pizer también emplea el año 1848 como franja divisoria (2006: 67), si bien en su caso lo hace de forma orientativa.

auf die Gegenwart. Ein Handbuch für alle Gebildeten (1851). La obra de Scherr fue reeditada en once ocasiones hasta 1921, incluyendo una edición de 1895 que fue titulada como *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*, y se trata, en suma, de un proyecto significativamente más ambicioso tanto temporal como geográficamente que la *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (1856-70) de Hettner, el cual se limita a presentar las literaturas inglesa, francesa y alemana de la Ilustración en tres volúmenes. Las sucesivas reediciones del trabajo de Scherr ejemplifican de manera excepcional la transición a la que me he referido anteriormente⁶⁷. Así, en 1851 el motor de su proyecto sigue siendo la idea de *Weltliteratur*, «[...] das wahrhaft revolutionär wirksame Motiv unserer Zeit» (1851: x): «[s]o concentriert sich denn in der Idee einer aus den vielen lokalen und nationalen Literaturen zu gestaltenden Weltliteratur, wie Göthe sie ahnte, die freudigste Zukunftshoffnung» (ibíd.). En efecto, el legado del cosmopolitismo finisecular aún se hace patente en declaraciones como las siguientes:

Deutschland hat im Verdruß und Kummer über seinen neulichen politischen Bankerott seine wahre Mission, der kosmopolitische Vermittler des europäischen Geisteslebens zu sein, noch nicht wieder aufgenommen. Meine arbeit wurzelt aber ganz in dieser Mission und kommt dem nach zu spät oder zu früh (ibíd.).

Sin embargo, una década más tarde la posición de Scherr da un giro radical que le lleva a sustituir la *Weltliteratur* por la idea de *Nation*. Entre los autores que para él ilustran el paso de ese antiguo cosmopolitismo al nacionalismo no solo se encuentra Kleist, sino también, y de forma más que llamativa, el propio Goethe:

Für die Deutsche Literatur ist mit Schöpfungen wie Göthe's Hermann und Dorothea, Schiller's Wallenstein und Tell, Heinrich von Kleist's Hermannsschlacht und Körner's Kriegsslyrik die Wendung von Kosmopolitismus zum Nationalismus eingetreten. Seitdem die jungdeutsche Französelei vorübergegangen, wie andere französische Tagesmoden auch vorübergehen, ist es uns mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, daß die Idee des Vaterlandes die Seele aller Kulturarbeit sein müsse und demnach auch das Grundmotiv der Literatur. In diesem Prinzip, welches, richtig angewandt, unserer Universalität keinen Abbruch thut, liegt die Hoffnung auf den Ausbau der Einheit, Macht und Größe unseres Volkes (Scherr 1861: 7).

⁶⁷ Cfr. Goßens (2011: 359-67).

La revisión en términos nacionalistas de las ideas de Goethe y el enfoque eurocéntrico de las recopilaciones e historias de la literatura que siguieron la estela de la de Hettner han sido en buena medida responsables de dos de las acusaciones más habituales que la crítica del siglo XX ha esgrimido contra Goethe y su *Weltliteratur*: el supuesto germanocentrismo del primero y el protagonismo absoluto del que Europa ha gozado durante buena parte del desarrollo de un concepto con clara vocación *mundial*. En epígrafes posteriores nos encargaremos de reflexionar con más detalle sobre ese eurocentrismo del que adolecen o han adolecido en términos históricos las discusiones en torno a la *world literature*: en lo referente a Goethe, sin embargo, es preciso realizar dos puntualizaciones. En primer lugar, sus comentarios con respecto a las letras alemanas en el marco de la *Weltliteratur* obedecen a su ya mencionado interés por reivindicarlas en un panorama dominado por el francés y el inglés (y no a que las considere inherentemente superiores al resto), así como a la centralidad geográfica de Alemania. Goethe no solo considera positiva la influencia de la literatura extranjera en la alemana, sino que la fomenta («man müsste ausdrücklich auf die Verdienste fremder Nationen hinüberweisen, weil man das Buch ja auch für Kinder bestimmt, die man besonders jetzt früh genug auf die Verdienste fremder Nationen aufmerksam zu machen hat» [HA XII, 286]), y, pese a las insinuaciones de autores como Wegner [2003: 281], ni es nacionalista ni parte del nacionalismo («Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft», llega a declarar [FA I 18, 809]⁶⁸), sino en todo caso de *lo nacional*, categoría imprescindible para acceder conceptualmente a *lo transnacional*. De hecho, en una fecha tan temprana como el año 1877, el húngaro Hugo Meltzl (cuya lengua materna era no obstante el alemán) ya había proclamado la necesidad de «rescatar» la *Weltliteratur* goethiana de las manos de Gervinus y otros historiadores defendiendo en su lugar un retorno a su concepción más cosmopolita. Meltzl trató de llevar a cabo esta empresa desde su posición de editor del *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877-88), una publicación que Damrosch (2006a) ha reivindicado como la primera revista de literatura comparada⁶⁹.

Igualmente discutible resulta la afirmación de que el enfoque eurocéntrico estuviese implícito en la visión de Goethe: si bien no puede obviarse el papel central

⁶⁸ Por otra parte, y pese a que, como indica Wegner, el auge de los nacionalismos en Europa puede rastrearse hasta los inicios del siglo XIX, la formulación de la *Weltliteratur* goethiana coincide con el clima político de la Restauración, caracterizado precisamente por la represión de estas tendencias nacionalistas.

⁶⁹ Sobre el papel de Meltzl como pionero en el desarrollo de la literatura comparada, cfr. Berczik (1963), Horst Fassel (2005) o Damrosch (2006a; 2012).

que este le otorga a los clásicos grecolatinos, tampoco hay que pasar por alto sus esfuerzos por visibilizar tradiciones literarias de fuera de Europa. Strich explica esta aparente incoherencia interna aludiendo al carácter orgánico del concepto de la *Weltliteratur*, cuyo advenimiento no sería tanto una llegada repentina como un desarrollo progresivo por etapas:

Die Weltliteratur ist nach Goethe *vorläufig* nur eine europäische. Sie ist im Begriff, sich in Europa zu verwirklichen. Eine europäische Literatur [...] ist die erste Stufe der Weltliteratur, die sich, von hier aus beginnend, zu einem immer weiter um sich greifenden und endlich die Welt umfassenden Komplex erweitern wird (1957: 29).

Para Pizer, por otra parte, este eurocentrismo sería una consecuencia práctica pero indeseada de las escasas relaciones comerciales entre Alemania y los países no europeos que enmascara su voluntad de perseguir un «trans-European cosmopolitanism»:

When he suggests that it is European countries that are involved in a world literature dialogue capable of improving the creative output of each individual national literature and broadening each nation's critical acumen, this is primarily due to the fact that the international commerce between the German states and foreign lands was largely confined to Europe by the rather limited contact between that continent and other continents in the early nineteenth century (2012: 5).

Dicho esto, puede concluirse que tanto las ideas políticas de Marx en torno al capitalismo como el enfoque nacionalista de la literatura propiciado por el Romanticismo y, en el caso de Alemania, por el proyecto de unidad política del país suponen dos ángulos distintos desde los que enfocar una preocupación común: la de la pérdida de la identidad propia que conlleva la progresiva homogeneización cultural. Aun desde el convencimiento de que la llegada de la *Weltliteratur* conllevaría un enorme beneficio para toda la humanidad, el propio Goethe no fue ajeno a una problemática que él expresó por medio de dos «advertencias». En primer lugar, su llamamiento a los representantes del mundo intelectual para dirigir un proceso que de otro modo podría caer en manos de las masas (una actitud que anticipa en cierta medida el rechazo de Adorno y la mayor parte de la escuela de Frankfurt hacia la cultura popular). En segundo lugar, que Alemania corría el riesgo de perderse en ese nuevo mundo debido a su carencia de autores clásicos nacionales, y es con esta preocupación

en mente con la que, en contraste con el entusiasmo manifestado en otras ocasiones respecto al papel de los suyos en la futura *Weltliteratur*, escribe en 1829: «Jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, hat, genau besehen, der Deutsche am meisten zu verlieren; er wird wohl tun, dieser Warnung nachzudenken» (cit. en Strich 1957: 371). Sobre la falta de autores clásicos alemanes en su tiempo ya había reflexionado en un ensayo de 1795 acerca del «literarischer Sansculottismus», en el que enumera las condiciones necesarias para su aparición:

Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; [...] wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; wenn er viele Materialien gesammelt, vollkommene oder unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk übersehen, zu ordnen und in einem Sinne auszuführen fähig ist (HA XII, 240-41).

Pizer (2012: 6) resume la situación del siguiente modo: por un lado, los autores alemanes de este periodo eran capaces de observar el mundo con mayor claridad que los de otras regiones europeas debido precisamente a que no estaban condicionados por una identidad política fija, pero al mismo tiempo corrían el riesgo de verse avocados a mezclarse con el resto de naciones que conformarían la *Weltliteratur* antes siquiera de haberse desarrollado como tal, lo que les condenaría a permanecer «literally uncentered». Para Gutzkow, que ya había predicho con acierto la tensión conceptual y política entre la *Weltliteratur* y las literaturas nacionales, la primera no solo no suponía una amenaza para la segunda, sino que podía ser su salvadora: «Given the absence of political preconditions for a national literature in Germany, the world literary condition (“Weltliterarischen Zustand”) justifies Germany’s native literature, for the outside world acclaims this literature while its condemned to death at home (i.e., through censorship)» (Pizer 2006: 62). Frente a esta perspectiva, las palabras de Jacob Grimm en defensa de la figura de Goethe adquieren una importancia que va más allá de la admiración que este pudiese sentir hacia su obra: de cara a defender la legitimidad de Alemania como nación, contar con un canon de autores clásicos reconocidos en todo el continente

resulta igual de fundamental que buscar sus raíces en lo popular o en la literatura de la Edad Media.

Sin Goethe, en definitiva, ni siquiera podría uno sentirse alemán. Esta idea terminaría de consolidarse a partir de 1871, cuando el Reich levantado por Bismarck siguió encontrando los principios de su legitimación en la historia de la literatura antes que en su historia política, solo que con un cambio: ya no era solo que la literatura nacional buscase influir en la política nacional, sino que la recién adquirida unidad política necesitaba ejercer su influencia sobre la literatura o, en palabras de Hohendahl, hacerla de su propiedad (1989: 196-97). Alemania debía poseer un corpus de autores clásicos comparable, cuando no superior, al del resto de países europeos. Independientemente de que este estuviese más o menos definido (Hohendahl cita este momento como el de la revalorización de Hölderlin y Kleist, así como el del descubrimiento de Büchner), si había un nombre propio que no necesitase ser defendido ese era el de Goethe. Para Friedrich David Strauss era la «piedra primigenia» que dominaba el horizonte de los alemanes, un autor tan rico que bastaba por sí solo para alimentar el espíritu sin necesidad de recurrir a otros libros (1872: 303. Cit. en Hohendahl 1989: 197).

Pese a que la mayoría de trabajos en torno a la evolución histórica de los conceptos de *Weltliteratur* y *world literature* han tendido a pasarlo por alto⁷⁰, la figura de Friedrich Nietzsche se antoja clave tanto para sintetizar las diferentes ramificaciones teóricas originadas a lo largo del siglo XIX como para comprender las intervenciones de algunos de los más destacados comentadores del siglo XX, cuyas posturas entroncan directamente con la suya. El que tal vez haya sido el primer autor en analizar de forma pormenorizada la relación entre Nietzsche y la *Weltliteratur*, Thomas Beebee (2011: 367-79), recoge dos instancias en las que el término aparece nombrado en su obra, entre las que destaca este fragmento de *Die Geburt der Tragödie*:

Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth: umsonst dass man sich an alle grossen productiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst dass man die ganze «Weltliteratur» zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen, wie Adam den

⁷⁰ Hoesel-Uhlig comienza su artículo aludiendo a Nietzsche, pero enseguida desvía su atención hacia Goethe (2004: 26-27). Por su parte, aunque Manfred Schmeling sí ha profundizado en la crítica que Nietzsche hace de la cultura de su tiempo (Pizer 2006: 81), tampoco él cita ninguno de los pasajes en los que este usó el término «Weltliteratur» (Cfr. Schmeling 1995: 166-172).

Thieren, einen Namen gebe: er bleibt doch der ewig Hungernde, der «Kritiker» ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Corrector ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet (Nietzsche 1872: 104).

Nietzsche cuestionó duramente la certeza de que la consolidación de una herencia literaria hubiese hecho de Alemania una nación cultivada. Mientras que Gervinus y Hettner habían caracterizado este proceso a partir de la progresiva liberación de la hegemonía cultural francesa, con Lessing como precursor y el Clasicismo de Weimar como su punto culminante, para él la ruptura con lo francés había supuesto también la desvinculación con el mundo clásico; irónicamente, la recién fundada «tradición alemana» era de todo menos tradicional, puesto que había perdido el contacto con el clasicismo europeo (Hohendahl 1989: 197-99). Tan solo un autor se salvaba de esta barbarie por haber procurado recuperar la herencia griega: el propio Goethe. Para Paul Bishop, «right from his earliest work, *Die Geburt der Tragödie*, through his philosophical centre-text, *Also sprach Zarathustra*, to his encomium of Goethe's "Dionysian" faith in *Götzen-Dämmerung*, Nietzsche develops a critical, but appreciative, set of responses to Goethe's writings» (2006: 57. Cit. en Beebee 2011: 369). Tal era su respeto hacia él que llegó a considerar las *Unterhaltungen* recopiladas por Eckermann como «das beste Deutsche Buch, das es gibt»⁷¹ (un lema que aún en nuestros días se sigue imprimiendo en las contraportadas de sus sucesivas reediciones). Teniendo en cuenta entonces la más que palpable presencia de Goethe en *Die Geburt der Tragödie*, cuya finalidad pasaba por presentar la antigua Grecia como *Vorbild* del mundo contemporáneo, la actitud de Nietzsche hacia el concepto de «Weltliteratur» podría no ser tan crítica como pareciera a simple vista. Hoesel-Uhlig (2004: 27) ha señalado el enorme potencial interpretativo del fragmento aludiendo al empleo de comillas en un término que para la década de los 70 ya era de uso común: «At a distance from the global archive, a more effective sense of "world literature" might serve to redirect his readers». Lejos de suponer un cuestionamiento de las ideas de Goethe, por tanto, el desdén hacia la «Weltliteratur» entrecomillada invita a revisar este concepto⁷². La clave del pasaje se encontraría en la mención al «alexandrinischer Mensch», que

⁷¹ Cfr. Mandelkow (1979: 28).

⁷² Además de su admiración hacia Goethe, otro argumento de Beebee para cuestionar la supuesta crítica de Nietzsche hacia la idea goethiana de *Weltliteratur* es que el propio Nietzsche representa como pocos en su tiempo su materialización práctica: dada la presencia en su biblioteca de obras americanas e indias y la reelaboración que hizo de los trabajos de, entre otros, Ralph Waldo Emerson, Stendhal y Dostoyevski, «Nietzschean philosophy itself can be regarded as a monument of world literature» (2011: 369).

para Nietzsche representa al *hombre teórico* como opuesto al *creador*, al artista: Alemania, igual que la Escuela de Alejandría durante el periodo helenístico, se había contentado con acumular un sinfín de obras de otros tiempos en lugar de desarrollar una cultura propia. El mejor ejemplo de esta tendencia se encuentra en recopilaciones como la *Bildersaal der Weltliteratur*, que había sido reeditada en 1869 (tan solo dos años antes de la aparición de *Die Geburt der Tragödie*); por mucho que Scherr afirmase haber sido el primero en llevar a la práctica las ideas de Goethe en forma de antología, en la práctica esta clase de esfuerzos reflejan una actitud contemplativa que poco tiene que ver con la participación activa que este reclamaba.

Nietzsche volvería a emplear el término «Weltliteratur» en *Jenseits von Gut und Böse* (1886), esta vez en forma de adjetivo: «[...] Allesammt beherrscht von der Litteratur bis in ihre Augen und Ohren – die ersten Künstler von weltlitterarischer Bildung – meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne» (1980: 202. Cit. en Beebee 2011: 373). La sección en la que aparece este párrafo, titulada «Völker und Vaterländer», describe las características de diversas nacionalidades con el fin último de exponer el proceso de formación de una supranación europea a partir de las anteriores, cuya característica fundamental no sería otra que la ausencia de características permanentes (Beebee 2011: 374). Nos encontramos de nuevo ante la problemática de la homogeneización cultural, una cuestión presente de manera más o menos abierta en el debate nacional desde los tiempos de Goethe hasta los años 70 y que aquí se traduce en una denuncia explícita ante el proceso en sí:

Nenne man es nun «Zivilisation» oder «Vermenschlichung» oder «Fortschritt», worin jetzt die Auszeichnung der Europäer gesucht wird; nenne man es einfach, ohne zu loben und zu tadeln, mit einer politischen Formel die demokratische Bewegung Europas: [...] vollzieht sich ein ungeheurer physiologischer Prozess [...] – also die langsame Heraufkunft einer wesentlich übernationalen und nomadischen Art Mensch, welche, physiologisch geredet, ein Maximum von Anpassungskunst und –kraft als ihre typische Auszeichnung besitzt (Nietzsche 1976: 153-54. Cit. en Schmeling 1995: 166-67).

Beebee sugiere que *Jenseits* prefigura lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han denominado «desterritorialización», quienes en efecto aluden a este mismo pasaje para afirmar que Nietzsche «founded geophilosophy by seeking to determine the national

characteristics of French, English, and German philosophy» (Deleuze / Guattari 1994: 102. Cit. en Beebee 2011: 374). Por otro lado, tanto Beebee como Schmeling lo han relacionado con la obra de Oswald Spengler, quien en *Der Untergang des Abendlandes* (1918-23) caracteriza la *Weltliteratur* como el tipo de literatura apropiado para las metrópolis o *Weltstädte*, cuyos habitantes conforman un público cosmopolita: «Mit Beginn der Romantik beginnt für uns das, was Goethe weitschauend die Weltliteratur nannte; es ist die führende weltstädtische Literatur» (1979: 684. Cit en Schmeling 1995: 167). Irónicamente, como señala Beebee, las palabras de Spengler nos remontan, no hacia la idea de *Weltliteratur* de Goethe, sino a la de Wieland y su descripción de la literatura cosmopolita en la que eran educados los habitantes de Roma, capital del Imperio y mayor metrópolis europea de su tiempo⁷³.

En definitiva, las ideas de Nietzsche con respecto a la *Weltliteratur* en las décadas de los 70 y los 80 constituyen un puente excepcional entre el devenir histórico del término a lo largo del siglo XIX y su posterior desarrollo en el XX; del mismo modo, su invitación a recuperar las nociones originales con las que Goethe articuló este concepto (un llamamiento formulado de forma paralela, aunque empleando medios más directos, por Hugo von Meltzl) revela una llamativa contradicción: es precisamente en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Goethe cuando el término se populariza y, a la vez, cuando se ve alejado del propósito con el cual fue concebido⁷⁴. Una advertencia que, en cualquier caso, debería ser tenida en cuenta en nuestros días antes de invocar la célebre conversación con Eckermann.

Como nota final a esta exposición, resulta oportuno citar las palabras del que fuera uno de los mayores defensores de Nietzsche antes de que este se hiciera conocido en toda Europa: el danés Georg Brandes. Autor de uno de los últimos ensayos del siglo XIX con la *Weltliteratur* como protagonista, en *Verdenslitteratur* (1899) Brandes retoma el concepto de Goethe⁷⁵ desde la perspectiva de la creación de un mercado

⁷³ Para profundizar en la relación entre Spengler y Nietzsche (a quien cita en repetidas ocasiones a lo largo de su obra y del que toma, entre otros, el concepto de «Alexandrinismus») o en el modelo de desarrollo por etapas de la civilización sugerido en *Der Untergang des Abendlandes*, cfr. Beebee (2011: 374-75) y Schmeling (1995: 166-68).

⁷⁴ Irónicamente, el proyecto de la unificación política de Alemania y la constitución del canon literario nacional, factores decisivos para explicar el desvío sufrido por la *Weltliteratur* tal y como Goethe la ideó, fueron también imprescindibles para que la obra de Kleist regresase del olvido al que parecía condenada y consolidase su recuperación definitiva a lo largo del siglo XX. Sobre la recepción de Kleist en este periodo, cfr. Breuer (2013: 410-18).

⁷⁵ Pizer ha relativizado la aportación de Brandes argumentando que su definición de *Weltliteratur* no va más allá de la de un selecto grupo de «grandes obras» y autores basada en su reconocimiento

literario mundial y, tras décadas de tensión entre el auge de los nacionalismos y el reconocimiento forzoso de la pluralidad, escribe lo siguiente:

When Goethe coined the term “world literature”, humanism and cosmopolitanism were still ideas that everyone held in honor. In the last years of the nineteenth century, an ever stronger and more jealous national sentiment has caused these ideas to recede almost everywhere. Today literature is becoming more and more national. But I do not believe that nationality and cosmopolitanism are incompatible. The world literature of the future will be all the more interesting, the more strongly its national stamp is pronounced and the more distinctive it is, even if, as art, it also has its international side; for that which is written directly for the world will hardly appear as a work of art. Truly, the work of art is a fortress, not an open city (Brandes 2009: 66)⁷⁶.

En 1915, en una monografía sobre Goethe perteneciente a su serie de grandes hombres de la historia, Brandes concluye afirmando que, a su muerte, el término que este había acuñado era ya «una realidad» de la cual él mismo se había convertido en el centro gracias al esfuerzo de muchos⁷⁷. Obviando la evidente intención laudatoria de estas líneas, al ponerlas en relación con la cita anterior resulta evidente que, para Brandes, la época de la *Weltliteratur* ya ha llegado en el siglo XIX, pero al mismo tiempo se encuentra en permanente cambio (y de ahí que pueda hablarse de una «world literature of the future»). Bajo su punto de vista literatura y crítica debían abordarse desde una perspectiva contemporánea, motivo por el cual trató siempre de ampliar y corregir su principal obra, *Hovedstrømninger*, con el fin de adaptarla a la nueva situación histórico-cultural correspondiente cada vez que esta era reeditada o traducida (Larsen 2012: 24). Extrapolando estas ideas podemos llegar a dos conclusiones tan fundamentales como evidentes: en primer lugar, que el objeto de estudio de la *Weltliteratur* es, por naturaleza, susceptible de una continua expansión; por otro lado, que para que sus postulados teóricos sigan conservando su vigencia es imprescindible evaluar la evolución de los mecanismos de transmisión del fenómeno literario en el contexto contemporáneo, lo que acentúa la problemática surgida ya a lo largo de su devenir histórico durante el siglo XIX.

internacional; su desconexión con las ideas de Goethe es tal que el danés admite no recordar en qué contexto acuñó este el término (Pizer 2006: 69).

⁷⁶ Una traducción alternativa del pasaje con comentarios acerca de la obra de Brandes puede encontrarse en Peter Madsen (2004: 60-61).

⁷⁷ Cfr. Larsen (2012: 26).

1.2.2. El «problema» de la *World Literature*

That's the point: world literature is not an object, it is a *problem*, and a problem that asks for a new critical method; [...] (Moretti 2004: 149).

Desde el punto de vista semántico, Jérôme David ha delimitado cuatro genealogías principales en los estudios de *world literature* desde los tiempos de Goethe hasta nuestros días: *philological*, *critical*, *pedagogical* y *methodological* (2013: 13-26). Al analizar la cuestión desde una perspectiva contemporánea, sin embargo, David llega a la conclusión de que las diferentes combinaciones posibles entre dichas genealogías (las cuales resultan inevitables debido a la confluencia de autores y a su desarrollo en un marco teórico común) han dado pie a propuestas en direcciones tan distintas que se ha propiciado que en los debates los malentendidos sean más numerosos que los auténticos intercambios (2013: 13-14). Si bien David termina su exposición señalando que varios de estos puntos *deberían* seguir siendo discutidos hoy en día, la polémica en torno a la pertinencia de emplear la *World Literature* como concepto discursivo ha continuado emergiendo de forma periódica desde el siglo XIX hasta la actualidad. Para Schmeling, «der Diskurs über die Weltliteratur ist gekennzeichnet durch eine gehörige Portion Skepsis – zumindest, wenn man die Auseinandersetzungen der letzten Jahrzehnte zugrundelegt: Der Weltliteratur-Begriff als solcher sei unscharf, historisch obsolet, kaum theoriefähig» (1995: 153), y no en vano se pregunta si puede decirse que su uso sea «wünschenswert». En efecto, desde que Nietzsche apelara al «Troost» como justificación para que el hombre moderno decidiera recurrir a la *Weltliteratur*, el grado de consuelo o utilidad que esta ha proporcionado a la crítica ha sido dispar. Zima ha sentenciado que «[...] die von Goethe in humanistischer Absicht geprägte Bezeichnung “Weltliteratur” eine ideologische Leerformel ohne theoretische Bedeutung ist» (1992: 8. Cit. en Schmeling 1995: 154). Décadas antes, René Wellek ya había sostenido que «today world literature may mean simply all literature [...] or it may mean a canon of excellent works from many languages, as when one says that this or that book or author belongs to world literature» y extendido esa inexactitud a la literatura comparada como disciplina: «Just as the exact use of “world literature” is still debatable, the use of “comparative literature” has given rise to disputes as to its exact scope and methods,

which are not yet resolved» (1970: 15)⁷⁸. Por su parte, otros pensadores más entusiastas, como Guillén, reivindican el término a la vez que alertan sobre su naturaleza: «Weltliteratur: el término es sumamente vago, o digamos más positivamente, demasiado sugestivo, y se presta por tanto a muchos equívocos» (2005: 61).

En consonancia con lo apuntado por Wellek, Guillén enumera tres posibles acepciones que considera «hoy» (refiriéndose al momento en que escribe) mal orientadas: la suma de todas las literaturas nacionales, el canon (bien una constatación histórica o bien una «pretenciosa» antología personal) y la selección de autores de primera categoría. El hecho de que en realidad todas ellas formaran ya parte del debate suscitado en torno a la *Weltliteratur* durante los primeros años de la expansión del término nos permite reforzar las dos conclusiones esbozadas al final del epígrafe anterior: en primer lugar, que toda la problemática actual en torno a la *world literature* se ve en cierto modo auspiciada por las circunstancias de creación y expansión del concepto (debido principalmente al carácter fragmentario de las reflexiones de Goethe, a la compleja relación entre nacionalismo y cosmopolitismo en la Alemania de esta época y al proceso de formación del canon nacional alemán como consecuencia de la unificación política), a las que habría que sumar «social, ideological, or intellectual meanings that have been added to it due to its subsequent inscription in revolutionary, scholarly or university contexts unknown at the time of its first formulation» (David 2013: 13). Por último, las múltiples propuestas con las que la crítica ha tratado de solventar dichos problemas parecen haber contribuido a la confusión al acumularse unas sobre otras en lugar de sustituirse o actualizarse progresivamente, dando pie a esas «direcciones» opuestas a las que aludíamos con anterioridad.

¿En qué medida puede argumentarse, por tanto, que recuperar el concepto de «Weltliteratur» en nuestros días sea necesario, pertinente, útil o hasta deseable, o que, en el peor de los casos, al menos proporcione consuelo alguno? Para Sturm-Trigonakis (2007: 19-20), su uso está totalmente justificado por dos razones principales: en primer lugar alude a un *Zeigeist* similar entre la época actual y la de Goethe merced de las profundas transformaciones en los ámbitos de la economía, la tecnología y la comunicación características de ambas eras (transformaciones que, como ya se ha

⁷⁸ En la continuación inmediata del texto citado, Wellek reflexiona sobre la importancia de aclarar estos conceptos de cara a facilitar el debate: «It is useless to be dogmatic about such matters, as words have the meaning authors assign to them and neither a knowledge of history nor common usage can prevent changes or even complete distortions of the original meaning. Still, clarity on such matters avoids mental confusion, while excessive ambiguity or arbitrariness leads to intellectual dangers [...] which still hamper agreement and communication».

expuesto, están íntimamente relacionadas con la génesis del concepto)⁷⁹; en segundo lugar, la oposición de Goethe al concepto de *Nationalliteratur* propagado por el Romanticismo reflejaría tanto una vuelta al cosmopolitanismo de la Ilustración como una mirada hacia el futuro, un futuro que se extiende hasta nuestro presente más inmediato. Ahondando en esta idea, sería debatible considerar si esas actitudes nacionalistas contrarias a toda influencia extranjera a las que Goethe se opuso con fervor tienen su reflejo en nuestra actualidad política, si bien no pueden perderse de vista las particularidades de ambos momentos históricos. En palabras de Nikola Georgiev, «[i]m gegenwärtigen Konflikt zwischen Ost und West, Nord und Süd, zwischen postkolonialen Metropolen und neokolonialen Situationen droht die Gefahr, dass die Idee der Weltliteratur in den komplizierter Mechanismus der Gewalt miteinbezogen werden könnte» (1995: 78). Es por eso que, aun defendiendo la vigencia de la actitud cosmopolita y abierta a otras literaturas y culturas que Goethe encarna, es necesario tener muy presente tanto la evolución del concepto a través de los siglos como las dificultades a las que hoy debe enfrentarse.

A fin de simplificar la cuestión, los problemas derivados del proceso de recuperación de la *Weltliteratur* que dio lugar al nacimiento de la *world literature* como concepto discursivo en el ámbito angloparlante podrían englobarse en tres tipologías principales: terminológicos, políticos o éticos y metodológicos o (inter)disciplinares, de los cuales tan solo los pertenecientes al último grupo han de considerarse resultado del debate entre los siglos XX y XXI. Existe además un problema terminológico subyacente a las anteriores categorías temáticas que las progresivas traducciones (o intentos de traducción) de la palabra *Weltliteratur* al resto de lenguas han agravado de forma involuntaria, por lo que no sería descabellado argumentar que, al margen del proceso histórico antes descrito, la idea de *world literature* sea inherentemente confusa (o, en palabras de Guillén, demasiado sugestiva). Esto se debe a que la lengua alemana favorece la creación de neologismos mediante la yuxtaposición de sustantivos, los cuales con el tiempo pueden popularizarse y pasar a formar parte del léxico estándar del idioma, asentarse en el ámbito de una especialidad científico-técnica concreta o bien no gozar de continuidad (algo frecuente sobre todo en el caso de compuestos creados con

⁷⁹ Koch también refleja estas similitudes: «Bei allen Unterschieden im Grad der realen Ausdehnung und Verdichtung weltumspannender Kommunikation handelt es sich dennoch strukturell um *einen* umfassenden Prozeß: die Fragestellungen, die kluge Beobachter um 1800 aufgeworfen haben, sind deshalb bis heute verbindlich geblieben. Kein Teilnehmer an den aktuellen Globalisierungsdebatten kann behaupten, dass die Überlegungen von Autoren wie Montesquieu, Smith, Kant oder eben auch Goethe gänzlich obsolet geworden sind» (2002: 14).

finés artístico-literarios, cuya interpretación dependerá casi por completo de las intenciones del poeta); en el caso de la *Weltliteratur*, fue la propia naturaleza de la lengua alemana lo que propició que, en poco más de medio siglo, el término se «inventara» hasta en cinco ocasiones con significados emparentados pero distintos entre sí⁸⁰. Puesto que en esta clase de compuestos el peso léxico recae siempre sobre el último sustantivo que lo forma, es el «Welt» el que matiza a la «Literatur» y no al revés; ahora bien, una vez que perdemos de vista los textos originales de Goethe y obviamos su intencionalidad, resulta casi imposible adivinar la amplitud de ese matiz, el cual, como resume Guillén, puede implicar «[...] que la literatura *misma* es mundial, o que toda la literatura lo es, o que no se trata sino de aquella literatura que es totalmente mundial» (2005: 62).

La difusión internacional del término acrecentó las dificultades: por una parte, la voz inglesa «world literature», un calco del alemán, perpetuó la inexactitud del original, mientras que las lenguas ajenas al tronco germánico encontraron nuevos desafíos en su translación, sobre todo al intervenir cuestiones políticas. En 1974, René Étiemble explica que «Because the concept of *Weltliteratur* was coined in German (and by what a German!) it has always retained, at least for certain people, the taint of germanocentrism. Some have proposed alternative terms such as universal literature [*littérature universelle*], or general literature [*littérature générale*], or *World literature*, or *мировая литература*» (2014: 87). En el caso del español, parece que el concepto de «literatura mundial» ha ido ganando terreno en los últimos años; sirva de ejemplo el reciente *Lo que Borges enseñó a Cervantes* de Domínguez, Saussy y Villanueva (2016: 103-19). Hasta no hace demasiado, sin embargo, aún era frecuente encontrar los términos «literatura universal»⁸¹ o «literatura general»⁸² en traducciones de estudios

⁸⁰ Conectando con algunas ideas expuestas en el primer epígrafe de este trabajo, y aunque la aportación de Goethe haya sido la única en sobrevivir al paso de tiempo, las intervenciones de Schlözer y Wieland pueden considerarse indicativos de la necesidad de llenar un vacío terminológico que no se había dado en épocas anteriores, lo que vuelve a manifestar la estrecha relación entre la *Weltliteratur* y su contexto de creación.

⁸¹ La génesis del concepto, como sugiere Domínguez (2012: 2, 4) guarda una estrecha relación con la «*littérature universelle*» francesa. Sin ánimo de ahondar en dicha genealogía, resulta pertinente recuperar la definición de Marino: «Le temps aussi bien que l'espace tendent toujours plus à se dilater, à se superposer, à se transformer en une conscience culturelle unitaire, permanente et simultanée du monde. Grâce à ce système universel de communications qu'est la littérature, toutes les littératures sont en train de devenir 'contemporaines' [...]. De cette façon, la 'littérature universelle' devient la communauté de toutes les littératures passées et présentes, quelles que soient leurs traditions, leurs langues, leurs dimensions historiques et leurs localisations géographiques [...]. Le colloque littéraire revêt un caractère permanent et international. La communication et la communauté littéraires ont tendance à se confondre» (Marino: 1975: 68).

extranjeros⁸³ y en los volúmenes en español dedicados a la materia⁸⁴. De forma significativa, pues su ensayo fue publicado tan solo una década después del fin de la Segunda Guerra Mundial, Guillermo de Torre vio en el proyecto federalista europeo una oportunidad para «la realización efectiva de una literatura universal, coexistente con las demas literaturas nacionales, y en cuyo dominio entrarían representaciones de estas últimas, pero más equitativas y menos caprichosamente elegidas que las actuales» (1956: 289)⁸⁵; por encima de cualquier consideración política, Torre valoró la faceta humanística que se desprende de las ideas de Goethe, lo que en parte explica su preferencia por el adjetivo «universal» frente a «mundial». También Darío Villanueva se decantó originalmente por el primero en lugar del segundo al señalar la necesidad de definir «literatura general» y «literatura universal» (1994: 117. Cit. en Domínguez 2012: 3), concepto que relaciona de forma directa con el de Goethe y que juzga de dudosa utilidad si se entiende como la suma de todas las literaturas nacionales (1994: 108). Por el contrario, Guillén propone distanciarse de esa serie de malas interpretaciones de la *Weltliteratur* que la historia de la literatura ha perpetuado sustituyendo la traducción de «literatura mundial» por la de «literatura del mundo», que evoca tres nuevas acepciones: la universalidad del fenómeno literario, obras que viajan por el mundo y obras que reflejan el mundo (2005: 63-64). Con todo, autores como Victor Lange han señalado que el «significado trascendental» (y no solo geográfico) que se adivina en el concepto de «Welt» «weder in *le monde* oder *mondial* oder *universel* noch in *world* or *global* zu spüren ist» (1991: 98).

⁸² Cfr. Martín Jiménez (1998: 129-150). Martín explica que «[l]as expresiones “literatura universal” y “literatura general” se han utilizado indistintamente para referirse a los estudios de historia literaria que abarcan todas las literaturas del mundo, aunque algunos autores establecen diferencias entre ambas denominaciones. Ya en la primera mitad del siglo XIX, Goethe propuso el término *Weltliteratur* (literatura universal)», y enseguida matiza: «Aunque el término “Literatura universal” es traducción del término “*Weltliteratur*” de Goethe, el autor alemán no pensaba al formularlo, en rigor, en el estudio de todas las literaturas del mundo, sino que aludía a una época en que todas las literaturas llegaran a ser una sola [...] Paul Van Tieghem propuso denominar “literatura general” al estudio de los movimientos y las modas literarias que trascienden de lo nacional e incumben a varias literaturas (cfr. P. van Tieghem, *La littérature comparée*, París, Armand Collin, 1931» (1998: 130). Sobre el concepto de «literatura general» en sí, cfr. Guillén (2005: 89-95).

⁸³ Por ejemplo, el volumen *Teoría literarias del siglo xx. Una antología*, presenta la «Filología de la literatura universal» de Auerbach (2005: 809-20).

⁸⁴ Como es lógico, las reediciones modernas de estos volúmenes clásicos mantienen en el título la terminología original. Sirva de ejemplo la conocida *Historia de la literatura universal* de Martín de Riquer y José María Valverde (2010 [1957]).

⁸⁵ Étiemble destacó que para Guillermo de Torre la literatura comparada era el único campo cercano a la *Weltliteratur*, mientras que autores como M. Hankiss habían defendido la opinión contraria aludiendo a que la literatura comparada está restringida a investigaciones sobre más de una literatura nacional, sin el afán universalizador del término de Goethe (2014: 87).

Lejos de ser un asunto trivial, la vacilación terminológica de la que han adolecido los estudios de literatura mundial en castellano refleja el limitado impacto que el debate en torno a la *Weltliteratur/World Literature* ha tenido en los países de habla hispana, al mismo tiempo que, según argumenta César Domínguez, ha contribuido a su falta de éxito:

El escaso grado de interés de la academia española por la literatura mundial es, en consecuencia, el resultado de la combinación de, al menos, dos factores: por una parte, el rechazo de la herencia tradicionalista y reaccionaria de la «literatura universal», que ni siquiera una sustitución políticamente correcta por «literatura mundial» parecería mitigar por parte de la literatura comparada (distinta es la situación de la literatura universal *en* la filología) y, por otra parte, la situación disciplinaria de la literatura comparada (2012: 4).

Los casos anteriormente descritos con respecto a la consolidación institucional de la disciplina en España reflejan la inseguridad interpretativa implícita en el primer término del compuesto, el de «Welt», lo que podría sugerir una mayor fiabilidad inherente a la palabra «Literatur», que es la que tiende a conservarse de forma unánime en todas las traducciones. La historia de la evolución del concepto en Europa entre los siglos XVIII y XIX, no obstante, nos alerta de lo contrario, hasta el punto de que Hoesel-Uhlig ha argumentado que todos los problemas actuales en torno a la «world literature» no son sino la amplificación de las incongruencias derivadas del cambio de sentido sufrido por la palabra «literature» a principios del siglo XIX, el cual ha perdurado hasta nuestros días (2004: 31). Y añade: «Between the 1750s and the 1820s, the European formation of current *literature* is not only slow but also intellectually divided, and further motivated from outside the field it eventually circumscribes» (2004: 41)⁸⁶. En una línea similar, Wellek (1970) explica la resistencia del inglés a adoptar el término «comparative literature» debido a que «literature» había pasado de significar el conocimiento o estudio de los textos literarios a referirse tan solo a la producción literaria en general o el cuerpo de textos de una época o lugar particulares (es decir, de implicar una *acción* o proceso pasó a caracterizar un *objeto*)⁸⁷, y un objeto no puede ser «comparativo» por una

⁸⁶ Según él, el concepto adquiere su forma moderna a través de dos discusiones independientes: la de la estética en el ámbito de la filosofía y el enorme éxito de la historia literaria. Cfr. Hoesel-Uhlig (2004: 41-48) para una exposición pormenorizada de este proceso.

⁸⁷ De forma simbólica, Ross (1996: 409) cita como fecha clave el 22 de febrero de 1774, día en que la Cámara de los Lores modificó la ley de copyright para permitir que las obras clásicas inglesas (Milton,

mera cuestión semántica⁸⁸). Para ilustrar este proceso, Wellek alude a la obra de Lessing *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759), cuyo uso de la palabra «Literatur» para referirse a un conjunto de textos debía de seguir siendo peculiar en la Alemania de esa época porque, de no haber sido así, los *Essais sur divers sujets de littérature et morale* de Nicolas Trublet (1735-54) no habrían sido traducidos como *Versuche über verschiedene Gegenstände der Sittenlehre und Gelehrsamkeit* en 1776. Por otro lado, y al mismo tiempo que la literatura se nacionaliza⁸⁹ e historifica, comienza a orientarse su sentido al de «obras de ficción» o «literatura imaginativa» en vez de al «conjunto de todos los textos escritos»⁹⁰, lo que la emparenta con las nociones de «letras» o «bellas letras»⁹¹.

En Alemania, al contrario que en Francia (donde la *littérature comparée* comenzó a popularizarse ya en los años 20 de la mano de Villemain), se experimentó una reticencia similar a la de la lengua inglesa: aun cuando el adjetivo «vergleichend» ya se empleaba en numerosos contextos científicos desde finales del siglo XVIII, hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para que el binomio «vergleichende Literatur» se consolidara. Según Wellek, Moriz Carriere fue el primero en hablar de «vergleichende Literaturgeschichte» en su libro *Das Wesen und die Formen der Poesie* (1854), una fórmula que se repetirá en el título de la revista *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, editada por Max Koch (1887). Irónicamente, este proyecto supuso el principio del fin para otra publicación de corte similar, el *Acta Comparationis* de Meltzl, cuyo título en alemán no era otro que *Zeitschrift für vergleichende Literatur*: la similitud entre ambas denominaciones y el mayor éxito de la de Koch, que editaba desde Alemania y se dirigía a un público alemán, terminaron por hundir los esfuerzos cosmopolitas de Meltzl (Damrosch 2006a: 109).

Todos estos significados se solapan y conviven durante décadas, lo que a menudo dificulta su comprensión desde una perspectiva contemporánea; en consecuencia, el uso de la palabra «Literatur» por parte de Goethe no puede ser ajeno a este devenir histórico. Si bien a partir de 1827 sus observaciones con respecto al intercambio

Shakespeare, etc.) fuesen accesibles al público general, lo que convierte por primera vez el canon en «literature» (es decir, en un objeto físico de consumo) en vez de «poetry».

⁸⁸ Es preciso hacer notar que tanto en inglés («comparative») como en alemán («vergleichend»), el adjetivo es activo, mientras que en lenguas románicas como el español («comparada»), el francés («comparée») o el italiano («comparata») lo que se usa es el participio.

⁸⁹ Es decir, que se acota basándose en criterios geográficos. Véanse las diferentes historias literarias regionales y nacionales de los siglos XVIII y XIX citadas en epígrafes anteriores.

⁹⁰ Cfr. Ross (1996, 406) y Eagleton (2008: 16).

⁹¹ Cfr. Georgiev (1995: 76-77).

intelectual que caracterizaría a una emergente *Weltliteratur* parecen tener más que ver con la concepción clásica de la literatura como aprendizaje o conocimiento, tan solo dos años antes lamentaba en *Kunst und Alterthum* las limitaciones propias de las historias literarias, cuya exhaustividad nunca parece ser suficiente a tenor de la cantidad de acontecimientos que no se escriben o acaban perdiéndose:

Wie wenig von dem Geschehenen ist geschrieben worden, wie wenig von dem Geschriebenen gerettet! Die Literatur ist von Haus aus fragmentarisch, sie enthält nur Denkmale des menschlichen Geistes in sofern sie in Schriften verfaßt und zuletzt übrig geblieben sind.

Und doch bey aller Unvollständigkeit des Literaturwesens finden wir tausendfältige Wiederholung, woraus hervorgeht wie beschränkt des Menschen Geist und Schicksal sey (FA I 22, 185).

El proceso formativo de la literatura moderna entre los siglos XVIII y XIX que describe Hoesel-Uhlig bastaría por sí mismo para advertirnos de las imperfecciones que el concepto entraña, pero en realidad no es necesario recurrir a ello para darse cuenta de que ni siquiera en nuestros días existe un consenso claro sobre qué se entiende por literatura (y aún menos, entonces, por «literatura mundial»). Mucho después de que el término consolidase su orientación estética, Brandes defiende en su ensayo sobre la *Weltliteratur* la necesidad de considerar antes que nada los textos científicos aludiendo a que su importancia podía ser «definitiva», mientras que los textos imaginativos y poéticos deben ser juzgados con el transcurrir del tiempo (Hoesel-Uhlig 2004: 52). En términos diacrónicos, los ensayos de Francis Bacon forman parte de la literatura inglesa del s. XVII pese a que hoy no serían considerados como tal, mientras que los textos religiosos y mitológicos oscilan entre las esferas de lo histórico y lo literario en función de la época y hasta del individuo que los lee (Eagleton 2008: 1-2). De hecho, la historiografía misma como disciplina se ha debatido con el devenir de los siglos entre su condición de arte y la de ciencia, o en otras palabras, entre su pertenencia o no a la literatura (sirva como ejemplo la obra de Herodoto), igual que ha sucedido con otros géneros fronterizos como el periodismo. Roman Jakobson y la escuela formalista rusa trataron de resolver esta cuestión definiendo lo literario en términos lingüísticos, según si existe o no una desviación consciente de la lengua estándar. Citando a Aldridge (1983: 11), Nikola Georgiev sentencia que cualquier discusión sobre *world literature*

debería reflexionar antes sobre qué es la propia literatura (1995: 80). Uno no puede, en definitiva, responder a la pregunta de Damrosch *What is world literature?* si antes no se ha ocupado de aclarar *What is literature?*, a secas.

Sin ánimo de ahondar más en este debate (por conocido y por extenso), la actualidad nos ha brindado momentos en los que la discusión académica ha trascendido a los medios de comunicación de masas y la opinión pública, como ocurrió en 2016 a raíz de la concesión a Bob Dylan del Nobel de Literatura. Debido a las evidentes consecuencias económicas y mediáticas que conlleva el premio, y aun cuando su importancia intrínseca como reconocimiento es susceptible de debate, la influencia del Nobel en la formación del canon literario contemporáneo está fuera de toda duda; para Pascale Casanova encarna el mayor indicador de la existencia de un «espacio literario mundial», ya que se trata de un fenómeno cuyo alcance no solo pretende ser universal, sino que en efecto es reconocido como tal dentro del mundo literario⁹², y Stephen Owen señala que «[t]he full structure of international recognition is complex, but in the cultural imagination of many writers it has been embodied first and foremost in the Nobel Prize for literature» (2014: 251). De forma significativa, en un videochat online para el periódico británico *The Guardian*, el escritor noruego Karl Ove Knausgaard opinaba al respecto al ser preguntado por un lector: «I'm very divided. I love that the novel committee opens up for other kinds of literature – lyrics and so on. I think that's brilliant. But knowing that Dylan is the same generation as Thomas Pynchon, Philip Roth, Cormac McCarthy, makes it very difficult for me to accept it» (2016: web). Aunque la respuesta de Knausgaard parece mostrarse favorable a la consideración de «otras clases de literatura», al mismo tiempo esconde un juicio de valor sintomático del debate en torno a la *world literature*: si la victoria de Dylan, aun siendo considerado el máximo representante de su género, sigue siendo cuestionada por agravio comparativo frente a novelistas como Roth o McCarthy incluso por aquellos que defienden la apertura a nuevas formas de entender la literatura, ¿no es lo mismo que admitir que existen *clases* de literatura en el sentido más literal del término? ¿Que hay determinadas manifestaciones culturales inherentemente superiores a otras, bien en cuanto a calidad o en cuanto a prestigio? Las recopilaciones de *World literature* y los cánones internacionales serían proclives entonces a caer en un afán compilador disfrazado de falsa igualdad, a reconocer formas literarias, géneros o incluso nacionalidades por un

⁹² Cfr. Casanova (2005: 74-75).

mero compromiso clasificador en lugar de por un auténtico reconocimiento de la otredad.

Pero ni siquiera es necesario ampliar nuestra noción de literatura para comprometer sus límites; después de todo, la comparación interartística siempre ha sido un tema de debate habitual en el marco de la Literatura Comparada⁹³, y aún más desde la segunda mitad del siglo XX. Remak definió esta disciplina no solo como el estudio de la literatura más allá de los confines de una nación, sino también como la relación entre esta y «other areas of knowledge and belief, such as the (fine) arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc. [...]». In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression» (1961: 3), opinión secundada poco después por Aldridge (1969)⁹⁴. Posteriormente, Charles Bernheimer ha defendido la necesidad de expandir la literatura para responder a un mundo multicultural y multimedial (1995: 39-48); en este contexto, afirma Hoesel-Uhlig (2004: 30), la idea de *world literature* ha sido esgrimida con frecuencia para promover dicha expansión⁹⁵. En efecto, las reflexiones en torno a la *world literature* no pueden ser ajenas a estas relaciones: no, al menos, desde una perspectiva goethiana, preocupada por los avances técnicos como propiciadores de los intercambios literarios, pero tampoco si se parte del enfoque de la recepción de textos concretos (¿acaso la adaptación cinematográfica de una novela no revela una internacionalización del fenómeno literario en el mismo grado que su traducción a otras lenguas?). En relación con este último punto, al preguntarse si el estudio entre la literatura y las demás artes desemboca o no en el comparatismo literario sin necesidad de recurrir a un «espacio teórico distinto», Guillén piensa que en algunos casos la respuesta es afirmativa: «Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, plástico o musical, de una obra de más o menos pura literatura. Aludo al estudio de fuentes [...], al de temas, y hasta al de formas» (2005: 124)⁹⁶.

Por otro lado, y atendiendo ya a cuestiones puramente mediales, los avances tecnológicos han permitido registrar y poner en circulación toda una serie de tradiciones orales cuyo conocimiento hasta hace pocos años estaba restringido al ámbito local, lo

⁹³ Cfr. Domínguez (2016: 173-77).

⁹⁴ Cfr. Domínguez (2016: 33).

⁹⁵ De hecho, en los últimos años han comenzado a aplicarse formulaciones paralelas al concepto de *world literature* en otras artes, como por ejemplo *world music* o *world cinema* (cfr. Lúcia Nagib 2006). De forma destacada, Denilson Lopes (2014) ha investigado los paisajes transculturales en el cine contemporáneo estableciendo un diálogo con la *Weltliteratur* goethiana.

⁹⁶ Cfr. Guillén (2005: 124-132) para una exposición más detallada de las posibilidades de la comparación interartística en el seno de la literatura comparada.

que compromete la tradicional asociación entre literatura y palabra escrita, que ahora puede ser grabada; el renacimiento de la oralidad gracias a los medios de comunicación eléctricos, anticipado ya por McLuhan (1962) en su análisis de la aldea global⁹⁷, es lo que permite a Sturm-Trigonakis proponer una definición de la world literature «[...] – beyond the qualitative and quantitative approach– as communication in Goethe’s sense, as an open discursive space, containing, for instance, African oral literatures before 1850 [...]» (2013: 186), si bien esta clase de manifestaciones aún son tratadas de forma muy marginal dentro de los estudios sobre *world literature*⁹⁸. El resurgimiento (o mejor dicho redescubrimiento) de formas literarias locales y ancestrales ha venido acompañado de la creación de modalidades de escritura completamente nuevas, ligadas al desarrollo de Internet. Citando a Neil Postman, que especulaba con que la escritura electrónica crearía nuevas formas de literatura igual que ocurrió cuando la imprenta sustituyó al manuscrito (1993: 118), Domínguez (2016: 209) enumera tres géneros principales: el ciberdrama, la narrativa hipertextual (que puede incluir elementos multimedia) y la ciberpoesía (que se caracteriza por su relación con el arte gráfico). Por si no fuera poca la incertidumbre académica que ya de por sí conlleva el nacimiento potencial de un nuevo género literario, la naturaleza transmedial de estas novedosas manifestaciones artísticas entraña a menudo una voluntad subversiva por parte del autor. Por ejemplo, Jessica Pressman ha señalado que una de las principales características del *Dakota* del colectivo digital Young-hae Chang Heavy Industries es la estrategia que estos siguen «to disturb the ability to limit Dakota – to unsettle the hinge on which rests the door dividing literature from film, reading from viewing, modernism from contemporary, digital literature» (2014: 500). YHCHI abraza los conceptos de «Distance, homelessness, anonymity and insignificance» que caracterizan la voz literaria de internet, pero al mismo tiempo proponen la lectura de su obra en paralelo a los Cantos de Ezra Pound, situándose a sí mismos en una línea de literatura canónica (Pressman 2014: 494). En un caso aún más extremo, la aplicación Hooked desdibuja las líneas entre la novela tradicional, el teatro y los servicios de mensajería instantánea como Snapchat o Whatsapp a partir de una premisa tan sencilla como efectiva: la publicación de historias en forma de conversaciones de chat. Antes de llevar a cabo este

⁹⁷ Conviene matizar que el regreso de la oralidad no implica (o al menos no ha implicado hasta ahora) un retroceso de la escritura; antes bien, el ordenador ha supuesto un fortalecimiento de la palabra escrita «porque la secuencia de galaxias [...] no representa compartimentos estancos y tránsitos irreversibles» (Domínguez *et al.* 2016: 210).

⁹⁸ Cfr. Levine (2013).

proyecto, sus creadores realizaron un experimento consistente en publicar online las mil primeras palabras de 50 best-sellers juveniles en una web donde alrededor de 15.000 usuarios pudieron leerlas desde el móvil. Según los fundadores de la empresa, tan solo el 35% de ellos llegaron hasta el final, mientras que hasta un 85% terminó de leerlas al ser publicadas en el nuevo formato. Aunque aún es pronto para predecir si el exitoso modelo de Hooked conseguirá mantenerse en el futuro⁹⁹, y pese a que en todo caso es necesario contextualizar los resultados del experimento antes mencionado (debido principalmente a las limitaciones de los teléfonos para leer grandes bloques de texto y a que la mayor parte de su público oscila entre los 13 y los 24 años), este caso pone de manifiesto la rapidez con la que la literatura se adapta en la actualidad a los nuevos medios y formatos de divulgación de contenidos. Desde este mismo año los usuarios de Hooked pueden además compartir sus propias historias, lo que en poco tiempo podría dar pie a hablar de otro incipiente subgénero literario para el que, en palabras de su cofundador, Perna Gupta, escribir sea «as easy as messaging your friends» (cit. en Ha 2016: web).

En resumen, la literatura no es una categoría inamovible ni un compartimento estanco, sino un concepto que exige ser revisado a medida que los parámetros que lo articulan cambian de una época a otra. Por tanto, el análisis textual desde la perspectiva de la *world literature* será, por necesidad, sensible a dichos cambios; muy especialmente, los estudios de recepción literaria deben tener en cuenta no solo nuestra idea contemporánea de lo que es la literatura, sino también la que predominaba en la época de los autores u obras involucradas. En palabras de Eagleton:

If it will not do to see literature as an 'objective', descriptive category, neither will it do to say that literature is just what people whimsically choose to call literature. For there is nothing at all whimsical about such kinds of value-judgement: they have their roots in deeper structures of belief which are as apparently unshakeable as the Empire State building. What we have uncovered so far, then, is not only that literature does not exist in the sense that insects do, and that the value-judgements by which it is constituted are historically variable, but that these value-judgements themselves have a close relation to social ideologies. They refer in the end not simply to private taste, but to the assumptions by which certain social groups exercise and maintain power over others (2008: 14).

⁹⁹ Según cifras de la propia compañía, a principios de 2016 se había alcanzado la cifra de 5 millones de historias leídas por sus usuarios (el equivalente a 500.000 horas de lectura). En septiembre de ese mismo año la app ya era número uno entre las aplicaciones de libros en EEUU, superando incluso a Amazon (cfr. Martínez 2016: web).

Además de sintetizar la conclusión a la que se llega tras reconocer todas las dificultades inherentes al término «literature», el fragmento citado adelanta un concepto fundamental para volver a conectar con el concepto de «world»: la idea de *poder*. Definir qué se entiende por «mundo» o incluso «universo» al hablar de «world literature» supone revisar el modo en que las relaciones de poder entre los distintos pueblos han ido cambiando con el paso del tiempo. De la misma manera que tanto las incipientes relaciones comerciales entre Europa y Asia como la situación política de la Alemania del siglo XIX en un continente dominado culturalmente por Francia e Inglaterra condicionaron la formulación de la *Weltliteratur* goethiana, toda aproximación posterior al concepto viene determinada por la perspectiva desde la que sus comentadores escriben. Ya en 1899 Brandes señalaba que «[...] it is incontestable that writers of different countries and languages occupy enormously different positions where their chances of obtaining worldwide fame, or even a moderate degree of recognition, are concerned» (2009: 62). En ese momento Francia seguía siendo la nación más favorecida en términos de difusión internacional, seguida por Inglaterra y Alemania; una tercera posición la ocuparían Italia y España (que al menos contaban con un número significativo de lectores fuera de sus fronteras) y Rusia (que compensaba la escasa internacionalización del ruso gracias a un territorio inmenso), mientras que autores de países como Finlandia, Hungría, Grecia o la Dinamarca natal de Brandes estaban condenados a una posición marginal en esta contienda mundial por la fama al carecer del arma más efectiva: la lengua (la lengua apropiada, entiéndase). En torno a una década antes, Hugo Meltzl (2013: 18-22) ya había alertado de que la insistencia por parte de las naciones europeas en un monoglotismo estricto, resultante de considerar su propia lengua superior a la del resto, suponía una «competición infantil» que no favorecía a nadie. Frente a esta actitud, la traducción (que Meltzl relaciona con el comercio *indirecto* de la literatura) y el poliglotismo (el comercio *directo*) debían ser los dos principios fundamentales de la literatura comparada.

Las barreras lingüísticas fueron justamente el principal escollo que Meltzl encontró a la hora de llevar a cabo su proyecto. Según señala Damrosch (2006a: 108), de los 156 artículos incluidos en los cuatro volúmenes del *Acta* entre 1879 y 1882, 76 estaban escritos en alemán, un veinte por ciento más en húngaro y el treinta por ciento restante en inglés, francés e italiano de forma mayoritaria, con algunos términos en latín: una falta de diversidad alarmante si se tiene en cuenta que las propias bases de la

revista defendían la promoción de las lenguas europeas menos habladas (como el islandés o el polaco, sin representación práctica en forma de artículos) y que, de hecho, en teoría eran diez (más tarde doce) las lenguas «oficiales» del *Acta* (el título en latín estaba acompañado por una traducción al alemán seguida, a su vez, por otras ocho traducciones en una fuente más pequeña en inglés, francés, islandés, italiano, holandés, portugués, sueco y español; por último, una versión en húngaro escrita en una fuente mediana cerraba la serie). Por mucho que Meltzl contase en su consejo editorial con colaboradores de tierras tan lejanas como EEUU, Turquía, India, Japón, Egipto y Australia, en la práctica resultaba inviable que sus ya de por sí escasos lectores tuviesen que dominar hasta diez lenguas para ser capaces de comprender la totalidad de las contribuciones de cada número; los poemas recopilados en lenguas aún más desconocidas en Europa, como el chino, podían ir acompañados de una traducción, pero publicar cada artículo en diez idiomas distintos era una empresa irrealizable. Esto no significa, sin embargo, que Meltzl no hubiese anticipado las dificultades con las que se encontraría al fundar el *Acta*, y de ahí que justifique su preferencia por las literaturas alemana y húngara aludiendo a su «situación geográfica y cultural» (2013: 21) al mismo tiempo que recuerda que el suyo es un proyecto cuyos beneficios serían solo para las generaciones futuras (ibíd.: 22). Evocando el principio de colaboración entre eruditos defendido por Goethe, declara: «our journal intends to be a meeting place of authors, translations and philosophers of all nations» (ibíd.: 20). Poco más podría exigírsele a este encomiable primer intento por consolidar, según su autor, una disciplina académica (la de la literatura comparada) aún por definir y establecer (ibíd.: 19).

El mayor mérito de los esfuerzos de Meltzl (cuyos frutos, como él mismo sospechó, no serían recogidos sino hasta mucho tiempo después del cese de su revista) no fue su reivindicación de las literaturas europeas minoritarias, sino más bien la elección del alemán y el húngaro como lenguas vehiculares del *Acta*. Esta propuesta, como señala Saussy, rompe con la tendencia nacionalista de considerar otras culturas con fines utilitaristas en la medida en que estuviesen emparentadas con el alemán a través del tronco indoeuropeo:

Philological study that incorporates both German and Hungarian cannot plot its course on cognates or common ancestors, for Hungarian belongs to a separate language family entirely; the science will have to suspend its allegiance to genealogical reasoning and take

its bearings from reports of contact or similarity. The inclusion of Hungarian [...] opens comparative literature to being something other than a science of origins (2006: 8).

Ahora bien: ante la imposibilidad de dominar todas las lenguas y literaturas del mundo, su propuesta de ceñirse a un *Dekaglottismus* de lenguas europeas, ya de por sí bastante optimista, responde a un criterio más que cuestionable. En primer lugar por la selección en sí, que evidencia los orígenes centroeuropeos de Meltzl (Saussy habla de «a certain Habsburg cut» deducible de su postura [ibíd.]), por un lado, y la intención de reivindicar el húngaro como lengua literaria por el otro¹⁰⁰. En segundo lugar, y de forma aún más destacada, por el razonamiento con el que pretende justificarla. Según expone en la tercera parte del ensayo antes citado, las lenguas escogidas habrían pasado ya por un «clasicismo», mientras que el resto (incluido el rumano, idioma muy cercano a Meltzl) se encontrarían aún en una fase de desarrollo anterior propio de la literatura «popular», pero al equiparar dichas lenguas a naciones concretas comete imprecisiones como el considerar las *Eddas* patrimonio del islandés y no del noruego pese a que estas estaban escritas en nórdico antiguo, una lengua antepasada de ambas. Sorprende también la exclusión del ruso, del que se puede sospechar que fuera descartado por motivos políticos a raíz de que Rusia persiguiese el uso del ucraniano dentro de su territorio (un ejemplo más del influjo que las relaciones de poder pueden ejercer, no ya sobre la práctica literaria, sino sobre su estudio).

Merece la pena detenerse a analizar estos aspectos del pionero trabajo de Meltzl para constatar que, lejos de ser fruto de la inexperiencia o de la falta de referentes teóricos y metodológicos que él mismo señala al referirse a los estudios de traducción, sus problemas más esenciales han persistido a lo largo del siglo XX e incluso en la actualidad. La imposibilidad de conocer todas las lenguas y culturas que existen y han existido nos remite a la cuestión de los límites de la *world literature*, ya sean estos autoimpuestos (fruto del interés personal) o resultado de las circunstancias geográficas, políticas, históricas y sociales que rodean al estudioso en cuestión y que en primera

¹⁰⁰ Una actitud que recuerda en cierta medida al cosmopolitismo alemán de principios de siglo (véase el primer epígrafe de este capítulo), aunque con un matiz: la visibilización del húngaro podía darse en todo caso desde el reconocimiento de su rol secundario dentro del Imperio austrohúngaro, «a last position accessible to someone who wants to advocate the literature of a country that had lost its war for national independence just two decades earlier» (Marno 2008: 40-41). Así y todo, el «patriotismo» de Meltzl se hace notar en que el checo, el eslovaco, el croata y el rumano, otras lenguas marginadas bajo el dominio austriaco, no gozaron del mismo trato en el *Acta*. En conjunto, «[b]oth the nationalist and the cosmopolitan arguments are already taken by other countries to justify *their* national literatures. Meltzl's perspective is simply the last one left for an advocate of a smaller literature under the new conditions of the European literary scene» (ibíd: 41).

instancia determinan su perspectiva, su forma de ver el mundo. Obligado como estaba a tener que realizar una selección dentro de las propias lenguas europeas, para Meltzl no era posible contemplar siquiera la posibilidad de publicar artículos en chino o japonés si estos no adoptaban el alfabeto latino. Al mismo tiempo que contradice a Koberstein por concederle a Wolfram von Eschenbach el honor de ser el creador del género medieval del *Tagelied* cuando «canciones de ese estilo ya se cantaban 18 siglos antes en China» (2013: 19-20), los estudiosos de dicho país siguen silenciados en Europa, incapaces de reivindicar una cultura milenaria salvo a través de las intervenciones esporádicas de autores occidentales. A finales del siglo XIX, Asia, como ya ocurriese en tiempos de Goethe, es relevante para la *world literature* como objeto de estudio pasado por el tamiz del comparatismo europeo, pero aún no como productor de teorías literarias propias, e incluso esa categoría de objeto pasivo queda en entredicho al analizar la cantidad (y calidad) de atención dedicada a la literatura más allá de los límites de Europa.

¿Mejora acaso la situación en el siglo XX? En 1957 Strich todavía mantiene que «[m]an pflegt im heutigen Sprachgebrauch zwischen Weltliteratur und europäischer Literatur kaum einen Unterschied zu machen, was jedoch sehr zu Unrecht geschieht. Denn Europa ist nicht der Welt» (1957: 29). Esta reivindicación cobra aún más sentido al poner en relación sus esfuerzos por recuperar las ideas de Goethe con los acontecimientos históricos acontecidos en Europa entre principios de los años 30 (fecha en la que comenzó a trabajar en su libro¹⁰¹) y los 50, sobre todo cuando, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la cultura alemana queda comprometida internacionalmente a causa de los estragos del nazismo. Ante la necesidad de reconciliar a Alemania con el proyecto humanista, por un lado, y de reparar un mundo destrozado por la guerra, por el otro, Strich defiende en el prólogo de la segunda edición de *Goethe und die Weltliteratur* que las circunstancias del momento no alteran el propósito con el que el libro fue concebido originalmente antes del inicio de la contienda, sino más bien al contrario:

Damals, als es unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, 1946, erschien, war es meine Idee, dem an sich rein wissenschaftlichen Werk eine vermittelnde, versöhnende Bestimmung in einer furchtbar zerrissenen Zeit und Welt zu geben, indem ich zeigte, wie es Goethe gelang, dank seiner Weltliteraturidee und seines eigenen Beispiels, worin sie sich verwirklichte, ein geistiges Band zwischen den Völkern zu werden. Die

¹⁰¹ De esta época data también su artículo «Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte» (1930).

Nachkriegszeit hat die Notwendigkeit solcher Bemühungen nicht überflüssig, sondern nur noch dringender gemacht [...] (1957: 9).

Un propósito que, a su vez, coincide con la experiencia de muchos reconocidos estudiosos de literatura obligados a abandonar Alemania durante el nazismo y a enfrentarse a la pérdida de identidad y de patria del exilio, entre los que destacan Leo Spitzer y Erich Auerbach¹⁰² por la enorme influencia que ejercerían en pensadores posteriores¹⁰³; en este sentido, no sería exagerado hablar de la *Weltliteratur* en su enfoque humanista y conciliador como la base de la comparativa alemana de la emigración. El propio Thomas Mann recurrió al cosmopolitanismo de Goethe para combatir la xenofobia que comenzaba a apoderarse de su país en el ensayo «Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters» (1932), en el que asegura que el término *Weltliteratur* debía hacer referencia a las obras literarias más ilustres, aquellas que reflejaban valores universales y pertenecían, por tanto, a toda la humanidad (Pizer 2006: 71-72). Esto habla del enorme potencial ético y político del concepto, no tanto por lo que Mann dice de él, sino por el hecho mismo de que este se resignara a emplearlo como escudo contra el nazismo después de haber defendido en numerosas ocasiones durante las décadas de los 10 y los 20 la idea de que el cosmopolitanismo estaba ligado de forma irremediable a lo nacional («es gibt, sage ich, den reinen Kosmopolitismus nicht, es gibt nur nationale Kosmopolitismen» [Mann 1968: 95]), lo que para Pizer suponía ignorar «the antinationalist context in which Goethe's formulations on *Weltliteratur* came about» (2006: 71). En efecto, Schmeling cita a Thomas Mann (entre otros autores como Stephan Zweig, Paul Valéry, André Gide o Romain Rolland) para ilustrar la preocupación por la *kulturelle Nivellierung* consecuencia de los procesos de internacionalización, una actitud que él relaciona con las ideas de Nietzsche y Spengler y que reflejaría tanto el relativismo inherente al concepto de *Weltliteratur* como un pesimismo ante el progreso característico de finales del siglo XIX y principios del XX (1995: 168-72). Así, según expone Mann en «Nationale und internationale Kunst»:

Goethe's Verkündigung der Weltliteratur ist heute in hohem Grade verwirklicht. Der Austausch ist allgemein, der Ausgleich – man könnte gehässigerweise sagen: die

¹⁰² Cfr. Apter (2004).

¹⁰³ Mientras que Said basó buena parte de sus teorías en el humanismo de Auerbach, Apter (2006: 70) reivindica a Spitzer argumentando que su enfoque estaba menos ligado a mentalidades europeas u occidentales.

demokratische Einebnung – beinahe erreicht. Es gibt Franzosen, die den breiten Humor Britanniens an den Tag legen, ins Pariserische entartete Russen und Skandinavier, die die Synthese von Dostojewski und Amerika vollziehen. Dergleichen darf man Internationalisierung der Kunst nennen (1968: 95).

Tras su exilio en Turquía, y ya asentado en los Estados Unidos, Auerbach manifiesta una preocupación muy en consonancia con la de Mann: «Unsere Erde, die die Welt der Weltliteratur ist, wird kleiner und verliert an Mannigfaltigkeit. Weltliteratur aber bezieht sich nicht einfach auf das Gemeinsame und Menschliche überhaupt, sondern auf dieses als wechselseitige Befruchtung des Mannigfaltigen» (1952: 39). Hacia la década de 1950, los intercambios culturales que propiciaron la concepción de la Weltliteratur goethiana se han intensificado hasta un punto que Goethe jamás podría haber previsto, con la consiguiente amenaza de eliminar no ya las fronteras nacionales, sino toda particularidad cultural. Madsen (2004: 65) contextualiza el pesimismo de Auerbach recordando su pertenencia a una generación de intelectuales alemanes¹⁰⁴ que experimentaron el rápido proceso de modernización de Alemania en el periodo de entreguerras antes de conocer de primera mano los Estados Unidos (una generación a la que pertenecieron también Horkheimer y Adorno, que abordaron el tema de la cultura de masas en su obra *Dialektik der Aufklärung*, y a la que cabría vincular también a Thomas Mann). Sus observaciones, sin embargo, continúan gozando de vigencia en la actualidad por el énfasis con el que Auerbach se cuestiona, más que la utilidad de la *Weltliteratur*, sus peligros:

Sollte es der Menschheit gelingen, sich durch die Erschütterungen hindurchzuretten, die ein so gewaltiger, so reiend schneller und innerlich so schlecht vorbereiteter Konzentrationsprozeß mit sich bringt, so wird man sich an den Gedanken gewöhnen müssen, daß auf einer einheitlich organisierten Erde nur eine einzige literarische Kultur, ja selbst in vergleichsweise kurzer Zeit nur wenige literarische Sprachen, bald vielleicht nur eine, als lebend übrigbleiben. Und damit wäre der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört (1952: 39).

¹⁰⁴ Resulta inevitable la mención de otro gran romanista alemán de esta época, Ernst Robert Curtius. Decidido a dar a conocer la cultura francesa en Alemania para tratar de mitigar la animadversión surgida entre ambas naciones tras la Primera guerra Mundial, en la década de los 40 Curtius se volcó en el estudio de la literatura medieval en latín con el fin de restaurar una tradición común europea que iba desde Homero hasta Goethe. Es por esto por lo que, aunque partiera de la misma voluntad humanista que Auerbach, sus esfuerzos se centraron más bien en la preservación de la cultura occidental (cfr. Curtius 1948).

Por supuesto, el miedo a la homogeneización cultural no es un fenómeno que aparezca en esta época (basta recordar los textos de Nietzsche, mediador de excepción entre Goethe y la generación de Mann y Auerbach; el *Manifiesto* de Marx y Engels, las reticencias de los autores nacionalistas o incluso el rechazo de Goethe a esa literatura de las masas que amenazaba con engullir a los representantes de la alta literatura), pero ahora el objeto de ese miedo se particulariza y globaliza al mismo tiempo: se particulariza porque el propio escritor encuentra más difícil definir su individualidad (o, en otras palabras, reivindicar su genio) en un mercado cada vez más parejo (Schmeling 1995: 171-72), y se globaliza porque ya no se trata de un proteccionismo ciego de lo nacional motivado por la agenda política de finales del siglo XIX, sino de la constatación de una serie de transformaciones sociales y económicas que la Guerra Fría, más que ningún otro periodo anterior, ha vuelto genuinamente globales. Mientras que las reflexiones de Goethe y Marx, pese a sus aspiraciones «mundiales», iban dirigidas al entorno europeo que les era conocido, Auerbach escribe que «Der Überlagerungsprozeß, der ursprünglich von Europa ausging, wirkt weiter und untergrabt alle Sondertraditionen» (1952: 39); el fenómeno, aunque de reconocido origen europeo, amenaza ahora a *todas* las tradiciones: el mundo entero ha quedado dividido en dos bloques (dos *Muster*, en palabras de Auerbach), el europeo-americano y el ruso-bolchevique. Se trata, en consecuencia, de una homogeneización dirigida por las culturas dominantes, las cuales tendrían mucho menos que perder en el proceso.

Antes de tratar las implicaciones de la globalización sobre la idea de Literatura Mundial en la actualidad, es imprescindible hacer notar que esta progresiva inclusión de las culturas no occidentales en el debate que nos ocupa aún se da desde una posición de desigualdad que les concede todas las desventajas (el riesgo de perder la identidad propia, la amenaza de ver la difusión de la literatura nacional en manos de agentes extranjeros) pero ninguno de los beneficios (la participación activa en los intercambios culturales y en el debate académico, el reconocimiento internacional de sus logros artísticos). Basta con un breve repaso por los textos más representativos de la segunda mitad del siglo XX para darse cuenta de que las quejas de Strich sobre el eurocentrismo de la disciplina han sido repetidas hasta nuestros días en un sinfín de ocasiones por parte de autores de todo el mundo. De forma destacada, en 1974 Étiemble lanzaba la pregunta de si no sería necesario que nos replanteásemos la noción de *world literature*:

[...] we could also now serenely move on to more serious things and ask ourselves if in the twentieth century we should not revise the notion of world literature we have inherited from our predecessors. [...] We no longer live in a time such as that of the Hungarian scholar Hugo von Meltzl, [...] who could still preach a Deklaglottismus of civilized languages: [...]. For anyone with any idea of the wealth, the age, and the quality of the Sanskrit, Chinese, Tamil, Japanese, Bengali, Iranian, Arab or Marathi literatures [...] this stingy idea of world literature definitely seems to have had its day (2014: 88)¹⁰⁵.

Sin embargo, una década más tarde Aldridge seguía señalando que una «revived awareness of world literature» necesita reconocer a «Africa and Asia as equal partners» (1986: 9); en 1994 apareció el aclamado *Unthinking Eurocentrism* (Shohat / Stam: 1994), y en una fecha tan reciente como el año 2010 Revathi Krishnaswamy denunciaba que:

Today, world literature is emerging out of the ashes of comparative literature to meet the needs of an America-in-globalization. But if the model of world literature involves sampling texts from different parts of the world, the epistemologies used to interpret them remain predominantly Western or Westocentric (2014: 137).

Que esta problemática aún mantiene su vigencia en el debate actual resulta evidente a la luz de la polémica¹⁰⁶ suscitada en 2004 por la traducción al inglés del libro de Casanova *La République mondiale des lettres* (1999), uno de los máximos responsables del éxito del concepto de *world literature* en el siglo XXI¹⁰⁷. Según explica Casanova en el prefacio de la edición inglesa, el objetivo de su trabajo no es otro que «to restore a point of view that has been obscured for the most part by the “nationalization” of literatures and literary histories, to rediscover a lost transnational dimension of literature that for two hundred years has been reduced to the political and linguistic boundaries of nations» (2004: xi); para ello, y basándose en los trabajos de Fernand Braudel y Pierre Bourdieu, defiende la existencia de un «espacio literario internacional» o «mundo

¹⁰⁵ Es necesario entender las palabras de Étiemble como una crítica constructiva: su propósito no es negar la utilidad del concepto de Goethe, sino actualizarlo. Así, sobre los excesos de la visión eurocéntrica como agente del imperialismo, declara: «[...] his elevated idea of world literature implicitly condemns German nationalism and along with it all nationalism. Let us therefore simply admit that Goethe is no more guilty of the destruction of the Amerindian literatures than the Jew Karl Marx, the theoretician of socialism, guilty of the anti-Semitic and anti-Yiddish excesses of Stalin» (2014: 87).

¹⁰⁶ Cfr. Prendergast (2004: 1-25).

¹⁰⁷ Cfr. Casanova (2004).

literario» independiente de nuestro mundo y sus divisiones políticas, aunque igualmente susceptible a relaciones de dominación y fuerza entre sus miembros: «Its history is one of incessant struggle and competition over the very nature of literature itself – an endless succession of literary manifestos, movements, assaults, and revolutions. These rivalries are what have created world literature» (ibíd.: 12). Las naciones que ocupan un lugar preeminente en ese campo de batalla literario no son necesariamente las más pobladas ni las más poderosas en términos económicos, sino las que poseen un mayor patrimonio literario, entendiéndose este concepto tanto en sentido cuantitativo y cualitativo como estructural; es decir, las que poseen una red consolidada de editoriales, traductores, críticos, revistas de difusión, librerías, bibliotecas y universidades que favorezca la circulación de sus productos en el mercado literario mundial. Para Casanova, el centro de este mundo es, al menos desde el siglo XVI, Francia, cuya literatura habría sido tomada como modelo y rival por el resto de naciones emergentes europeas tras la caída del latín como lengua franca de cultura. En contraste con ese afán de superar la «nacionalización» de las literaturas manifestado al inicio de esta obra, su consideración de París como «the Greenwich of literature» (ibíd.: 87) ha sido criticada por evidenciar un enfoque galocéntrico que ignora la historia literaria no europea salvo en aquellos periodos en que aparece subordinada a esta¹⁰⁸. D’Haen (2012: 104-8) ha sintetizado varias de las críticas más recurrentes a Casanova, de entre las que considero preciso destacar la siguiente observación de McGann:

What if we decide that the center/periphery map has been drawn under Western eyes only and that it gives poor service in a truly globalized world? What if -going further still- we were to propose, to theorize, that in such a world, this myth [el de la literatura como sistema estético autónomo] resembles less a map than a kind of equilibrium device, a cultural gyroscope for maintaining cultural status quo? It seems to me, looking from my marginal American position, that such thoughts are now common among non-Euro-Americans (2008: 651-52. Cit. en D’Haen 2012: 106).

En la década de los 90, Bassnett ya había observado cómo el desarrollo de la literatura comparada en países no occidentales se ha producido a la inversa que en Europa: en

¹⁰⁸ Por ejemplo, Damrosch comenta que *La République mondiale des lettres* bien podría haberse titulado «*La République parisienne des lettres*», y añade: «An unsatisfactory account of world literature in general, Casanova’s book is actually a good account of the operation of world literature within the modern French context» (2003: 27).

lugar de adoptar una postura antagónica con respecto al nacionalismo, en Japón, China etc. su práctica ha servido para reivindicar la identidad nacional en oposición a Occidente (1993: 5), estudiando lo que *no somos* para llegar a lo que *somos en realidad*. Del mismo modo que se tiende a hablar de literatura india, africana o incluso no-europea como entidades indivisibles aun cuando estas simplificaciones enmascaran un enorme crisol de culturas, en otras zonas del mundo se comienza a extender una categoría de literatura europea y occidental que reduce lo francés, lo alemán o lo inglés a meras subcategorías (ibíd.: 37-38). Pero más allá del tratamiento que lo no-europeo ha recibido en términos históricos por parte de la crítica y la sociedad occidentales y viceversa, Krishnaswamy ha acertado al denunciar que, pese a la creciente presencia de autores de todo el mundo en los círculos académicos europeos y americanos, se espera que estos estén instruidos en la tradición metodológica occidental para poder participar de los mismos en detrimento de unas teorías literarias locales que en algunos casos cuentan con una tradición milenaria (2014: 140). La primera discusión en torno al concepto de *world literature* de la que se tiene constancia en China, protagonizada por el diplomático Chen Jitong y el novelista Zeng Pu en 1898, esconde ya bajo su idealismo una indignación e impotencia motivadas por la falta de reconocimiento de la literatura china en Occidente, según reflexiona Jing Tsu a partir del siguiente fragmento del discurso de Chen Jitong¹⁰⁹:

We must now concentrate our efforts on, first, not limiting ourselves to one nation's literature and thereby remaining in blissful ignorance, but pushing for and participating in a literature of the world (*shijie de wenxue*). Since we want to participate in a world literature, our first step must be to do away with the barriers so as to preempt misunderstandings. To do this, we must advocate for translation on a grand scale. Not only should we bring others' masterworks into our language, but our own works of merit must also be translated en masse into theirs. To avoid misunderstanding, we have to fundamentally change the literary customs that have been passed down. We must not only demolish the existing prejudices but also transform our methods in pursuit of a common goal (2012: 164-65).

En la práctica, la dependencia de adoptar una metodología occidental para ser tenido en cuenta en Occidente obliga a adaptar textos clásicos de China o la India a criterios

¹⁰⁹ Nótese que ese mismo deseo de reivindicar la cultura propia frente a otra dominante ya se encontraba en la agenda de los primeros defensores alemanes del cosmopolitanismo.

interpretativos exógenos, lo que a su vez repercute en una disparidad de criterios a la hora de seleccionar las obras concretas más representativas de una cultura determinada según si dicha selección se realiza desde la propia cultura o desde fuera. El problema de la representatividad no es nuevo ni está limitado a las literaturas no europeas: Brandes ya criticaba el hecho de que el autor danés más reconocido en el extranjero fuese Hans Christian Andersen cuando este apenas había tenido influencia en los círculos intelectuales de su país ni siquiera tras su muerte, mientras que nombres como los de Poul Müller, Johan Ludvig Heiberg, Christian Winther o en especial Søren Kierkegaard¹¹⁰, todos ellos celebrados en Dinamarca, jamás se escuchaban fuera de sus fronteras (2009: 64-65). Stephen Owen aborda esta problemática ejemplificándola con la concesión de premios internacionales como el Nobel: cuando estos se entregan siguiendo un criterio de representatividad (es decir, premiando a un autor como representante de un país o una cultura determinada, sobre todo cuando esta no ha sido reconocida con anterioridad), se corre el riesgo de crear fricciones si el escritor escogido no coincide con los criterios y expectativas de la crítica y el público locales, quienes de pronto pueden encontrarse con que «they have no say in world literature» (2014: 252). El hecho de que los mecanismos de consagración internacional no coincidan con los de consagración local o nacional nos lleva a preguntarnos qué es lo que hace que una obra alcance el éxito fuera de su contexto de creación más inmediato. ¿Es la marca de lo local una ventaja, o una carga?

Parece claro que las dos posibles respuestas a esta preguntas no son excluyentes: por un lado, una obra que gire en torno a una serie de temas demasiado ligados a las particularidades de su contexto de creación puede despertar el desdén de quienes no participen del mismo, pero a la vez una obra literaria foránea que no aporte nada novedoso a un sistema literario ya establecido, como pueden ser el inglés o el francés, dispone de menos argumentos para defender su relevancia. Así, para Brandes un texto resultaría más interesante para la *world literature* del futuro cuanto más explícitas estuvieran sus características nacionales: quien escribiese directamente «para el mundo» estaría condenado a no ser reconocido como artista (al contrario de lo que ocurre en su época, pues el éxito internacional alcanzado por Andersen se debió precisamente a la presencia en sus cuentos de motivos y leyendas populares reconocibles fuera de

¹¹⁰ Fueron precisamente los esfuerzos de Brandes los que dieron a conocer la obra de Kierkegaard al resto del mundo a raíz de que este comenzara a comentar y traducir sus textos al alemán (Cfr. Larsen 2012: 29).

Dinamarca). En la misma línea de pensamiento podría ubicarse a Thomas Mann cuando asegura «[...] daß man nicht international wird, bevor man national war; und daß diese beiden Begriffe also keinen Gegensatz bilden: der erstere ist nichts als die Steigerung des zweiten» (1968: 97). El ejemplo de Kleist, citado en esta ocasión por Fritz Strich, resulta idóneo para ilustrar este fenómeno, pues su internacionalización habría quedado postergada hasta un momento en el que la literatura alemana (a la que este representa) encontró una acogida más favorable en el extranjero:

Dieser Widerstand, den die deutsche Literatur im Ausland gefunden hat, war weitaus größer, als ihn irgendeine andere Literatur der europäischen Kulturnationen fand. Das hat seine tiefen Gründe, und sie liegen im Wesen, in der Eigenart des deutschen Geistes selbst. Es ist ein geradezu erschütternder Gedanke, daß Dichter wie Hölderlin und Kleist es bis vor kurzer Zeit noch nicht vermocht haben, sich einen ihrer wirklich würdigen Platz in der Weltliteratur zu erobern [...] (1957: 73).

Retomando el desarrollo histórico del concepto de *Weltliteratur* expuesto en este capítulo, no sería descabellado asumir que, como indica Strich, una de las razones principales por las que Kleist no gozó de atención en su época fuera de Alemania fuese precisamente el escribir en alemán, una lengua mucho menos prestigiosa en ese momento que el francés o hasta el inglés; casos como el de Goethe, que sí contó con un amplio público internacional en vida, fueron a todas luces excepcionales. El que esta situación no se revirtiera hasta su consagración como autor nacional ya en la segunda mitad del siglo XIX podría invitar a creer en la canonización nacional como un paso previo necesario para acceder al resto del mundo, pero en realidad resulta evidente que su germanismo fue, en términos históricos, un arma de doble filo en lo que a su recepción internacional se refiere, convirtiéndose en ventaja o desventaja según el contexto sociopolítico y cultural del momento. Al analizar con más detalle las palabras de Mann, por otro lado, es preciso volver la vista a la forma en que el nacionalismo y el cosmopolitanismo confluyen en el siglo XIX: antes de esa época, «la unidad de la Poética triunfaba sobre la diversidad de la poesía» (Guillén 2005: 49); es solo al romperse esa unidad cuando surge la necesidad de restaurarla. En palabras de Manfred Gsteiger, «para que una frontera pueda ser superada, hace falta primero que esa frontera exista, o dicho de otro modo: un internacionalismo consciente no es posible sino en oposición a un nacionalismo consciente» (1967: 7. Cit en Guillén 2005: 49-50). Pero

aunque es cierto que, como ya se ha expuesto en el presente capítulo, fue el auge de los nacionalismos lo que propició tanto la actitud cosmopolitista como el concepto de Literatura Mundial y la disciplina de la Literatura comparada (lo que da otro sentido a la cita de Mann antes mencionada), este proceso es en todo caso uno mental, de cambio de paradigma, y no una ley que permita explicar la difusión internacional de manifestaciones culturales concretas. Existen no pocos ejemplos de autores considerados parte fundamental del canon literario de su país y cuyas obras continúan estudiándose no ya a nivel universitario, sino incluso en la educación secundaria y que, no obstante, no han conseguido cruzar sus fronteras, así como escritores mejor valorados en el extranjero que en su propia tierra¹¹¹, como ocurría con Andersen a finales del siglo XIX (con el peligro de imposición cultural que eso conlleva cuando se juzga un sistema minoritario desde la posición de poder que otorga escribir desde un sistema ya establecido). En el caso de los primeros resulta interesante preguntarse si de verdad existe alguna clase de impedimento que los haga disfrutables solo para un público local o si, por el contrario, solo están esperando a ser redescubiertos, a ser puestos en circulación en la red internacional (una tarea en la que el ejercicio de la literatura comparada tiene mucho que ofrecer en tanto que comparar evidencia tanto las diferencias como las semejanzas que comparten los objetos de su estudio). En este sentido, historias de recepción tardía como la de Kleist resultan especialmente interesantes desde la perspectiva de la Literatura Mundial.

Si bien hasta ahora hemos mantenido la dicotomía decimonónica entre lo nacional y lo internacional como la base sobre la que se asienta el debate en torno a la *world literature*, llegados a este punto es necesario cuestionarla. Ya en 1986, Claus Clüver argumentaba que el concepto de literatura nacional no podía continuar dándose por supuesto, sino que en todo caso debía verse como un constructo histórico: el paradigma contemporáneo exigiría, por tanto, buscar taxonomías alternativas que no estén limitadas por una categorización basada en criterios nacionales¹¹². Con esta idea pretendía criticar el punto de vista de Horst Steinmetz (1985), que apenas un año antes había declarado que las nuevas condiciones de la comunicación internacional se

¹¹¹ Resulta inevitable recordar las palabras de Goethe al evocar cómo en ocasiones la perspectiva del Otro permite un análisis más justo que el de los propios compatriotas: «Carlyle hat das Leben von Schiller geschrieben und ihn überall so beurteilt, wie ihn nicht leicht ein Deutscher beurteilen wird. Dagegen sind wir über Shakespeare und Byron im klaren und wissen deren Verdienste vielleicht besser zu schätzen als die Engländer selber» (FA II 12, 257).

¹¹² Cfr. Claus Clüver (1986: 14-24). Para Clüver, el fin de la categorización basada en la idea de lo nacional implicaría también el fin de la Literatura Comparada en su sentido tradicional, lo que valora como un síntoma más del avance de la *Weltliteratur* (ibíd.: 23).

reflejaban a nivel textual en una pérdida de las características nacionales¹¹³. En una línea similar de argumentación se situarían las siguientes observaciones de Schmeling en torno a la novela posmoderna:

Fragmentarisches, meta-textuelles Erzählen, die überzahl fremdkultureller Anspielungen, die Ubiquität und Internationalität der Themen oder Motive sind, wie gesagt, kennzeichnend für postmoderne Romane, für Texte, deren nationale oder kulturelle Herkunft man ohne den Namen des Autors kaum mehr ausmachen vermag. In diesem – strukturellen– Sinne gehören sie zur Weltliteratur (1995: 175).

Siguiendo la estela de Steinmetz y Schmeling nos encontraríamos, por tanto, ante un criterio completamente nuevo que deriva del proceso de homogeneización cultural del siglo XX, según el cual los textos que menos particularidades geográfico-culturales contienen (los cuales, cabría añadir, ofrecen menos dificultades para ser traducidos o incluso están pensados para serlo) tienen más fácil ser bien acogidos en el extranjero. Críticos como Jameson (1991) interpretaron estos rasgos en términos negativos al considerar el posmodernismo un producto del capitalismo tardío caracterizado por la superficialidad, mientras que para otros su aparición supuso una liberación con respecto a los límites sociales y culturales de la modernidad¹¹⁴; en cualquier caso, tanto la evidente vocación internacional de muchas de estas obras como la reinención de clásicos mediante la parodia o el pastiche y el uso de intertextos y de mecanismos metaficcionales que ponen en duda la relación entre el propio texto y el mundo¹¹⁵ hacen que resulte muy difícil desligar la literatura posmodernista de la idea de *world literature*. Al mismo tiempo, sus peculiaridades nos alertan de la necesidad de afrontar este tipo de manifestaciones desde una perspectiva distinta a la de la novela del siglo XIX, no solo atendiendo a los nuevos mecanismos de circulación y distribución de la literatura, sino también al modo en que lo nacional y lo supranacional se funden en ellas. Sturm-Trigonakis ha propuesto el concepto de «new *Weltliteratur*» como una subcategoría que aglutina aquellos textos contemporáneos caracterizados por presentar un mayor o menor grado de hibridación lingüística (la alternancia de varias lenguas o

¹¹³ Nótese que Steinmetz rechaza la faceta humanística de la *Weltliteratur* defendida por Strich y limita la aplicación del concepto al ámbito histórico-literario.

¹¹⁴ Para Lyotard (1984), la característica central de la condición posmoderna es la incredulidad hacia las teorías del progreso producidas por la ciencia, el Marxismo y la Ilustración.

¹¹⁵ Autores como Linda Hutcheon (1988) aluden al balance entre referencialidad y falta de referencialidad como el rasgo diferenciador entre la auténtica literatura posmodernista y la del llamado «modernismo tardío», aunque tales distinciones exceden los propósitos de este trabajo.

dialectos) y que, a nivel temático, «[...] negotiate issues of a globalized world –that is, they perform the dynamics between the global and the local as far as the fictive personal, spatial, and temporal dimensions are concerned» (2013: 178). En su trabajo reconoce que los mecanismos contemporáneos de globalización comparten con la *Weltliteratur* goethiana las nociones de comunicación internacional y su inserción en un contexto económico-técnico, pero reivindica la necesidad de abordar estas obras de forma diferente en tanto que implican un criterio estético específico que trasciende la idea de literatura nacional (ya sea esta mono o multicultural): «Goethe did not question the existence of national literatures, but today matters are more complicated as we are confronted with a boom of linguistically and culturally hybrid texts to which the monocultural methodological tools and national canon-based aesthetic criteria generally do not offer an adequate approach» (2013: 178). Aunque en principio pudiera parecer que la aportación de Sturm-Trigonakis ve restringida su relevancia al ámbito de estudio de esta «nueva literatura mundial» que ella misma ha conceptualizado, su demostración de que una parte importante de la literatura contemporánea se resiste a ser clasificada bajo la etiqueta de lo «nacional» nos obliga a cuestionarnos si sigue siendo válido emplear el criterio de la internacionalidad para definir la *world literature*. Aún más: si se acepta, como indica Hans Robert Jauß (1976: 203), que la «Weltliteratur existiert schon vor der Prägung des Begriffs» (algo a lo que se ha apuntado en el epígrafe inaugural de este capítulo aludiendo al trabajo de Herodoto, entre otros), entonces parece claro que, como sugiere Clüver, lo nacional como única frontera que debe superar la *Weltliteratur* tiene sentido solo en términos históricos; concretamente, entre finales del siglo XVIII (época en la que, evocando de nuevo a Guillén, se rompe la unidad de la poética) y la primera mitad del siglo XX¹¹⁶. La pertinencia metodológica de la *world literature* en la actualidad dependerá de que se consiga desviar con éxito el foco desde una ordenación político-geográfica hasta el reconocimiento de unidades culturales distintas a la de la nación (sin que por ello deje de resultar pertinente recurrir a este concepto en según qué casos). En cierto sentido, las predicciones de Goethe acerca del fin de las literaturas nacionales parecen en parte haberse cumplido en nuestros días (aunque desde luego no del modo en que él podrá haber imaginado), lo que por otro lado hace que el postulado inicial del trabajo de Casanova resulte más que

¹¹⁶ Con esto no pretendo apoyar la afirmación de Steinmetz de que la *Weltliteratur* solo tenga validez conceptual en términos histórico-literarios, sino al contrario: que es el criterio de ordenación nacional que solía caracterizarla lo que debe ser superado.

reivindicable pese a que, como ya se ha expuesto, ni su metodología ni sus conclusiones sean tan fáciles de asumir.

De forma similar a la literatura posmodernista, la literatura poscolonial presenta una serie de características que la acercan inevitablemente al ámbito de la *World Literature*. Que las semejanzas entre ambos discursos no acaban ahí ni están limitadas al hecho de compartir un prefijo se deduce del intenso debate que desde hace décadas mantienen quienes abogan por una visión más unificada entre posmodernismo y poscolonialismo y quienes se oponen a ella¹¹⁷. Ato Quayson lo resume del siguiente modo:

For some critics, any attempt to fuse the two in a common theoretical inquiry is bound to occlude serious problems of the degree to which the unfinished business of late capitalism differently affects postmodern and postcolonial conditions. More crucially, it is also argued that the postmodern is part of an ensemble of the hierarchizing impulse of Western discourses, and that even though it hints at pluralism and seems to favor an attack on hegemonic discourses, it is ultimately apolitical and does not feed into larger projects of emancipation. To collocate the two, then, is somehow to disempower the postcolonial, which is conceived to be more concerned with pressing economic, political, and cultural inequalities (2000: 87)¹¹⁸.

Sin ánimo de tomar partido en esta discusión, el contraste entre ambas posturas nos permite extrapolar algunas conclusiones fundamentales para el presente análisis. En primer lugar, si el compromiso político y la voluntad de atacar el discurso hegemónico son los dos rasgos definitorios más importantes del discurso poscolonial, abordar el concepto de literatura mundial desde esta perspectiva supondrá asumir un activismo consciente o, como mínimo, el reconocimiento de una dimensión política inherente a este tipo de textos. ¿Pero es tal perspectiva posible? Según Robert J. C. Young, «[t]he relation of world literature to postcolonialism remains virtually unmarked territory. There has been little direct exchange between these two separately demarcated domains of literary study. Why is this so? The reason must lie in the fact that their respective

¹¹⁷ Cfr. Mukherjee (1990: 1). Para D’Haen, sin embargo, la división entre ambas disciplinas sigue en entredicho en vista de la cantidad de autores que parecen encajar sin problemas en las dos categorías (2011: 133).

¹¹⁸ Nótese que las conclusiones del análisis que Quayson lleva a cabo sugieren de forma premeditadamente polémica que «[...] postmodernism can never fully explain the state of the contemporary world without first becoming postcolonial and vice versa» (2000: 106).

positions with relation to literature remain largely incompatible and disjunctive» (2012: 213). Sin embargo, y con independencia de la posible falta de sintonía entre *world literature* y poscolonialismo a nivel teórico o disciplinario, la propia naturaleza de la literatura postcolonial la convierte en objeto de interés para la *world literature* aunque sea desde una perspectiva puramente textual o a partir del análisis de su recepción internacional. En palabras del propio Young:

If world literature consists of literary works that successfully circulate internationally beyond the confines of their own borders by typically wearing their own original cultural context “rather lightly” (Damrosch 2003: 139), any work of postcolonial literature will always be riven by its own context, since it will be the literature of a culture forcibly internationalized by the impact of foreign cultures and languages from beyond, which were imposed without choice (2012: 221).

De forma significativa, en la introducción de *Locations of Culture* (1994), Bhabha cita las reflexiones de Goethe acerca de cómo la experiencia de la guerra había despertado en las naciones europeas «bisher unbekannte geistliche Bedürfnisse» junto con la conciencia de lo extranjero, lo que a su vez las había conducido a un «Gefühl nachbarlicher Verhältnisse»¹¹⁹, pero en su lugar sugiere que esas necesidades «emerge from the imposition of ‘foreign’ ideas, cultural representations, and structures of power» (1994: 12). Para él, el estudio de la *world literature* no es tanto el reconocimiento de lo que todas las literaturas tienen en común como el estudio del modo en que las culturas proyectan al Otro para reconocerse a sí mismas, lo que le lleva a aventurar que «where, once, the transmission of national traditions was the major theme of world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees — these border and frontier conditions — may be the terrains of world literature» (ibíd.). Del mismo modo, Gayatri Spivak ha defendido en su influyente *Death of a discipline* que para superar los orígenes eurocéntricos de la literatura comparada es preciso que esta «undermine and undo the definitive tendency of the dominant to appropriate the emergent» (2003: 100). Al abandonar el punto de vista occidental en favor del concepto más amplio de *planetaryity*¹²⁰, los objetivos principales

¹¹⁹ La cita completa se encuentra en la página 19 del presente trabajo.

¹²⁰ En contraposición con el concepto de globalización, que implica una imposición cultural a escala global, la idea de *planetaryity* de Spivak permanece ajena a los intercambios producidos por la economía

de la literatura comparada tendrían que ser reinterpretados en función de los nuevos textos producidos en entornos culturales emergentes. Aunque los argumentos de Bhabha y Spivak en favor de actualizar la *World Literature* para incluir (o directamente centrarse en) esta clase de manifestaciones literarias pueden recordar a la categoría de «neue Weltliteratur» propuesta por Sturm-Trigonakis, la diferencia entre ambas posturas radica precisamente en el énfasis que esta hace de lo literario frente a cualquier clase de consideración política¹²¹:

Genau dieses, nämlich letztlich die Analyse der Literarizität, ist meiner Meinung nach bei der bisherigen Lektüre hybrider Texte ins Hintertreffen geraten, denn durch die stark kulturwissenschaftlich orientierte Interpretation wurde die formale (und damit ästhetische) Seite vernachlässigt zugunsten einer Privilegierung von Aussagen zu den kulturellen Verhältnissen in jeweiligen Text (2007: 106).

Desde la década de los noventa, una de las posibles soluciones para hacer frente a las sucesivas crisis de la literatura comparada diagnosticadas por Bassnett¹²² y la propia Spivak venía siendo su combinación con otras disciplinas (los estudios de traducción, en el caso de la primera, y los estudios de área en el caso de la segunda¹²³), lo que a la larga supuso una progresiva politización de los estudios literarios que en términos generales les ha reportado tantos beneficios como inconvenientes:

En la segunda edición española de *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Claudio Guillén (2005) refleja hasta cierto punto el pesimismo de Bassnett y Spivak, [...]. Sobre todo le alarmaba la politización de las humanidades en términos hasta hace poco desconocidos. Se fija, por caso, en la hegemonía que han ido adquiriendo, en

mundial, por lo que «is perhaps best imagined from the precapitalist cultures of the planet» (2003: 101), aunque advierte que la «Planetary cannot deny globalization» (2003: 93).

¹²¹ Aunque con distinto fin y resultados, Steinmetz (1985) ya había tratado de responder a la cuestión de dónde se encuentra lo *weltliterarisch* de un texto.

¹²² «Comparative literature as a discipline has had its day. Cross-cultural work in women's studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. We should look upon translation studies as the principle discipline from now on, with comparative literature as a valued but subsidiary subject area» (1993: 161). Años más tarde, Bassnett revisó sus declaraciones iniciales en términos menos apremiantes: «Today, looking back at that proposition, it appears fundamentally flawed: translation studies has not developed very far at all over three decades and comparison remains at the heart of much translation studies scholarship. What I would say were I writing the book today is that neither comparative literature nor translation studies should be seen as a discipline: rather both are methods of approaching literature, ways of reading that are mutually beneficial. The crisis in comparative literature derived from excessive prescriptivism combined with distinctive culturally specific methodologies that could not be universally applicable or relevant» (2006: 6).

¹²³ Cfr. Spivak (2003: 20)

detrimento de los estudios literarios tal y como se concebían tradicionalmente, los estudios culturales y poscoloniales (Domínguez *et al.* 2016: 42)¹²⁴.

Said, el más importante precursor de los estudios poscoloniales, ya había defendido una opinión similar al observar que las humanidades se habían desviado «from its rightful concern with the critical investigation of values, history, and freedom» (2004: 14). Por supuesto, de lo que se trata es de mantener la independencia de los estudios literarios y de devolver su foco de atención a esa *Literarizität* que busca Sturm-Trigonakis, y no de despojarlos de toda dimensión ética o política (algo impensable, como demuestran las numerosas intervenciones por parte de la crítica citadas a lo largo de este epígrafe en las que se tratan directamente asuntos de esta índole, desde la visión humanista de la *world literature* de Strich o Auerbach hasta los sucesivos llamamientos contra los excesos de la globalización o el enfoque eurocentrista); de hecho, en un ensayo titulado «World Literature and the Ethical Turn», el propio Domínguez afirma que «it is with the world literature paradigm/discipline that the idea of community has become more visible in the form of the “human family” reflected by works of world literature and by the “human family” that works of world literature address», entendiéndose la idea de comunidad en el sentido que Tobin Siebers le da como «the heart of ethics» (2014: 176), pese a lo cual, advierte Emily Apter, la «ethic of liberal inclusiveness» de la *world literature* «often has the collateral effect of blunting political critique» (2013: 41). En suma, este potencial carácter ético de la *world literature* debe beneficiarse de todas las herramientas que el poscolonialismo, los estudios culturales, de género etc. le puedan ofrecer, sin perder nunca de vista sus objetivos principales pero sí teniendo en cuenta las aportaciones provenientes de estos campos¹²⁵. Así, Said insiste en que el enfoque filológico de corte humanista permite ser autocrítico y abrir la *world literature* al resto del mundo:

[...] that it is possible to be critical of humanism in the name of humanism and that, schooled in its abuses by the experience of Eurocentrism and empire, one could fashion a

¹²⁴ Domínguez continúa su exposición aludiendo a los efectos negativos que la teoría de la deconstrucción había conllevado para la literatura al convertirla en algo que puede carecer de sentido. Siendo Derrida un pensador fundamental para el pensamiento de Spivak, la mención a la teoría de la deconstrucción en este contexto resulta doblemente significativa.

¹²⁵ Citando de nuevo a Young, el alcance universal de la ética constituye un nuevo puente entre ambas disciplinas, y es que «[i]f world literature is universal, postcolonial literature, though partial, achieves a certain universality through its relation to the ethical» (2012: 218).

different kind of humanism that was cosmopolitan and text-and-language-bound in ways that absorbed the great lessons of the past from, say, Erich Auerbach and Leo Spitzer and more recently Richard Poirier, and still remain attuned to the emergent voices and currents of the present, many of them exilic, extraterritorial, and unhoused, as well as uniquely American (2004: 10-11).

Para ilustrar los beneficios de complementar ambas disciplinas entre sí, piénsese por ejemplo en la idea de Bhabha de que esas «necesidades espirituales» a las que aludía Goethe tras las Guerras Napoleónicas fuesen en realidad resultado de la imposición de ideas, representaciones culturales y estructuras de poder extranjeras; desde este punto de partida, el estudio de la literatura de los países sometidos por Francia en esta época presentará ciertos puntos en común con el de la literatura poscolonial, empezando por la voluntad emancipadora de pensadores como Herder (para quien lo francés suponía el gran escollo que debía superarse con el fin de consolidar la cultura alemana) o la actitud subversiva de escritores como Kleist, cuya máxima preocupación fue la libertad política de su pueblo. En este sentido, Young indica que la literatura poscolonial parece presentar un problema conceptual de base rara vez discutido en tanto que abarca «casi todo»:

Given that most countries in the world have at some point been colonized, or at least semi-colonized, and that those colonizing countries not recently colonized, such as Great Britain, have nevertheless themselves been transformed in the second half of the twentieth century by immigration (“reverse colonization”) from their former colonies, there are few literatures that could not, in some sense, be described as “postcolonial” (2012: 215).

En la práctica, el criterio de la temporalidad es el que marca la distinción entre *world literature* (cuyo alcance abarca todas las épocas) y *postcolonial literature* (limitada a manifestaciones culturales recientes), pero salvando las evidentes diferencias históricas y culturales entre un escenario y otro, el caso de Kleist plantea una sorprendente afinidad con la segunda.

Accediendo aunque sea momentáneamente a la propuesta de Bassnett de ceder el protagonismo a los estudios de traducción, antes de finalizar este epígrafe resulta imprescindible referirnos a la polémica suscitada por el libro de Emily Apter *Against World Literature* (2013), en el que se plantea la viabilidad de una concepción de la

world literature dependiente del manejo de traducciones para acceder a textos extranjeros. Si bien es discutible que los intentos por reivindicar los estudios de traducción como disciplina dentro de los estudios literarios en general¹²⁶ hayan tenido el éxito esperado (Bassnett 2006: 6), lo que es innegable es que, ante la imposibilidad de dominar todas las lenguas que existen con la destreza suficiente como para limitarse al manejo de fuentes primarias, la práctica de la traducción constituye, en palabras de Guérard, un «instrumento indispensable» para la *world literature* (1940: 17-29). Más de sesenta años después, una postura casi idéntica es defendida por Venuti, quien alude a este mismo argumento para indicar que la «World Literature cannot be conceptualized apart from translation» (2012a: 180), lo que implica además que «for most readers, translated texts constitute world literature [...]» (ibíd.: 191)¹²⁷. En consecuencia, los estudios de *world literature* no pueden ser ajenos a una serie de problemas que han acompañado a esta práctica a lo largo de toda su historia, como pueden ser la cuestión de la fidelidad o la de la visibilidad del traductor¹²⁸.

Emily Apter lleva al extremo la idea de que la traducción entraña una pérdida con respecto al original al sostener la existencia de lo «Untranslatable», lo intraducible, aquello que no puede trasladarse de una lengua a otra¹²⁹. Para Apter son precisamente esos términos y expresiones los que encarnan aquello que es valioso en un texto, lo que se resiste a «the entrepreneurial, bulimic drive to anthologize and curricularize the world's cultural resources» (2013: 3), motivo por el cual considera necesario enfatizar «the importance of non-translation, mistranslation, incomparability and untranslatability» (2013: 4), dificultades (al menos según ella) a menudo pasadas por alto por la crítica. Sin embargo, y aunque no hay duda de que la aportación de Apter ha enriquecido el debate contemporáneo sobre la *world literature* y los estudios de traducción, algunas de sus afirmaciones resultan más que cuestionables, empezando por la vaguedad con que se refiere a esa «crítica» que supuestamente ha pasado por alto una certeza tan elemental como el hecho de que es inevitable que *algo* se pierda durante el proceso de traducción, cuando en realidad la inmensa mayoría de los autores

¹²⁶ Cfr. Bassnett (1993) y Lefevere (1992).

¹²⁷ En la misma línea, Lefevere indica que, aun considerando la traducción como una refracción del original, esta refracción «[...] is the original to the great majority of people who are only tangentially exposed to literature» (2000: 246).

¹²⁸ Sobre las implicaciones éticas de la idea de fidelidad en la traducción, cfr. Bermann / Wood (2005). Sobre la «invisibilidad» del traductor, cfr. Venuti (2012b).

¹²⁹ Una visión aún más extrema de esta postura sería la del relativismo cultural, o la idea de que dos culturas puedan ser irreconciliables e incluso incomparables entre sí. Una crítica reciente contra esta postura puede encontrarse en Zhang Longxi (2007).

contemporáneos más involucrados con la idea de *world literature* (Damrosch, Moretti, Kadir, Casanova, D'Haen o Domínguez, por citar solo algunos) han escrito al respecto¹³⁰. Por otra parte, el concepto de intraducibilidad presenta un fallo de base que se evidencia a medida que Apter aporta ejemplos de palabras o expresiones íntimamente ligadas a sus contextos de origen, y es que, al tratar de explicar por qué tal o cual término no puede ser traducido, en cierto modo lo que se está haciendo es traducirlo, como señalan Domínguez *et al.* (2016: 144)¹³¹.

Pero aun asumiendo de forma hipotética la existencia de los «Intraducibles», cabe preguntarse si estas discordancias no suponen un método útil para revelar diferencias culturales y filosóficas entre dos comunidades (un argumento que la propia Apter emplea), lo que en definitiva acarrearía tantos beneficios como inconvenientes de cara al estudio de la *world literature*; en este sentido, la propuesta de Venuti de que las traducciones deberían «move the reader closer to the writer» (es decir, «exotizar» el lenguaje en que están escritas en lugar de «nativizar» al autor) (2012b: 49) supone asumir que cierto grado de exotismo no solo es inevitable, sino también deseable. En realidad, Venuti reformula una idea popularizada por Schleiermacher en su ensayo de 1813 «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens» (en el que este contrapone la técnica de la *Einbürgerung* a la de la *Verfremdung*), que a su vez sirvió de base para que Walter Benjamin escribiera «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923). Al contrario que Apter, Benjamin argumenta que los textos más «intraducibles» son precisamente los de carácter informativo, pues al residir toda su importancia en el contenido pueden ser trasladados sin que se note que se trata de una traducción, lo que implica la pérdida de cualquier atisbo de exotismo. En consecuencia, la existencia de expresiones intraducibles en los términos que plantea Apter no atentaría contra la traducción como disciplina en general (sino en todo caso contra una *modalidad* de traducción que ni siquiera tiene por qué ser la más apropiada según el caso), y desde luego apenas supondría un impedimento para defender el concepto de *world literature*; de hecho, los problemas de traducción ofrecen una perspectiva de análisis muy interesante para los

¹³⁰ En concreto, David Damrosch dedica un capítulo completo a este tema en *How to read world literature* (2009a), y en *The Routledge Companion to World Literature* (2012) se habla de teoría de la traducción desde la primera página. También D'Haen (2012) y Domínguez *et al.* (2015) reservan un capítulo completo a la relación entre traducción y *world literature*, si bien la obra de Domínguez es posterior a la de Apter.

¹³¹ Zheng Zhenduo aporta otro argumento similar al distinguir entre «pensamientos» y la expresión de dichos pensamientos, cuya elección es individual. Puesto que la misma idea puede expresarse de diversas formas dentro del mismo lenguaje, no debería haber problemas para hacer lo propio en un idioma distinto (2014: 64).

estudios de recepción, los cuales constituyen una parte fundamental (aunque no la única, como se argumentará en el siguiente epígrafe) de lo que hoy puede entenderse por *world literature*.

1.3. Hacia una definición del concepto de «world literature»

Teniendo en cuenta tanto el desarrollo histórico del concepto como las dificultades asociadas al mismo que hemos expuesto con anterioridad, se dedicará la última sección del presente capítulo a tantear diversas definiciones operativas de la idea de Literatura Mundial desde las que emprender el análisis de la novelística de Heinrich von Kleist. Si hasta ahora se ha preferido emplear el término «idea» más que el de disciplina es porque, del mismo modo que no existe una única acepción para el concepto popularizado por Goethe, la situación académica de la *world literature* varía enormemente de un país a otro. De forma significativa, la distinción tradicional entre los cursos de literatura comparada y los de *world literature* en Estados Unidos ha sido que los primeros estaban asociados al manejo de textos en lengua original, mientras que los segundos admitían el uso de traducciones; para Richard Moulton, considerado el pionero en la inserción de los estudios de *World Literature* en el ámbito universitario americano, «the study of literature as a whole is impossible without a free use of translations», ya que «one who refuses translations [...] cuts himself off from the major part of the literary field» (1921: 3-4). Este hecho propició que un importante sector de la crítica estadounidense considerara la idea de *world literature* como una empresa inferior a la literatura comparada que abogaba por la amplitud en lugar de la profundidad, apta tal vez para estudiantes de grado, pero en cualquier caso menos deseable que el trabajo con fuentes originales¹³². La polémica, que tuvo su punto álgido en las décadas de los cincuenta y los sesenta¹³³ (coincidiendo con los esfuerzos renovadores que Wellek y Étiemble llevaron a cabo a nivel disciplinar), puede considerarse hoy superada en su mayor parte: hace tiempo que los cursos de *world literature* dejaron de estar limitados a los departamentos de literatura inglesa en las universidades americanas, y además ya no se considera imperativo trabajar solo con originales en las clases de literatura comparada (Pizer 2005: 105). Como es lógico, el caso estadounidense no puede

¹³² Para una exposición pormenorizada del desarrollo de la *world literature* como disciplina universitaria en Estados Unidos, cfr. Pizer (2006: 83-114) y D'Haen (2012: 74-95).

¹³³ Cfr. Friederich (1960: 9-22). Friederich fue uno de los mayores detractores de la enseñanza de la literatura mundial a partir de traducciones a nivel universitario.

extrapolarse al resto de países del mundo (en China, por ejemplo, el gobierno decidió en 1997 combinar «literatura comparada» y «literatura mundial» en una única asignatura subsidiaria del departamento de lengua y literatura chinas [Chan 2012: 468]); de hecho, en 1988 Sarah Lawall declaraba que «[c]ourses in world literature are a uniquely American institution [...] world literature exists elsewhere as a scholarly topic or as the subject of ambitious global histories, but it is not an academic institution [...] only in the United States do we find a systematic attempt to encompass the ‘world’ (however defined) in literature courses» (1988: 53), lo que evidencia el carácter excepcional de la situación antes descrita.

Sin embargo, el desencuentro entre los defensores de la literatura comparada y los de la *world literature* al que nos hemos referido ilustra una tensión interdisciplinar que es preciso aclarar: debido a que ambas comparten autores y obras de referencia (así como objetivos e incluso metodologías, en según qué casos), cierta sensación de «competencia» histórica entre ambas áreas de estudio resulta inevitable. David Damrosch ha recurrido a la teoría del campo cultural de Pierre Bourdieu para explicar que la aparición de un nuevo movimiento¹³⁴ siempre despierta reacciones diversas en el seno del discurso dominante (Suher 2015: web), aunque su postura a este respecto se ha mantenido favorable a una relación fluida entre *world literature* y literatura comparada, en lugar de anteponer una a la otra:

I wouldn't want to be seeming to say "comp lit is now world literature". I think rather that we have a dynamic interplay in which world literature can help reframe comparative study [...] world literature is actually a function of national systems and needs to be thought about that way. National literature, comparative literature, world literature exist in a dynamic interplay, and no one of these can eat the others up (Spivak / Damrosch 2014: 385).

Damrosch alude al nombre y la historia de la literatura comparada (departamento en el que se engloba su actividad docente) para rechazar la idea de sustituir esta disciplina por un nuevo paradigma de la *world literature*, mientras que para Bassnett ni la literatura comparada ni los estudios de traducción deberían ser considerados disciplinas siquiera,

¹³⁴ Aunque ciertamente se antoja difícil pensar en la idea de *Weltliteratur* como algo «nuevo» con respecto a la literatura comparada, las palabras de Damrosch adquieren más sentido al analizar el enfoque pedagógico de la *world literature* y su consiguiente anclaje institucional en las universidades americanas a partir del siglo XX.

sino *métodos* para acercarse a la literatura (2006: 6), y, por su parte, Domínguez las sitúa en distintos planos de actividad: «I argue that comparative literature compares phenomena relevant to its object of study, namely, world literature. Therefore, world literature is neither a new discipline nor a paradigm, but the ultimate object of comparative literature» (2014: 180). Esta concepción de la *world literature* como objeto de la literatura comparada ya había sido expresada por Étiemble en términos muy similares: «If comparative literature, then, can be considered in relation to world literature [...], this is not because it is identical with the latter, but only in so far as it allows us to get access to it» (Étiemble 2014: 87); sin embargo, y aunque aceptar dicha propuesta permite rebajar el grado de crítica con respecto a la supuesta fragilidad metodológica de la *world literature* (en tanto que no se trataría ni de una disciplina ni de una metodología en sí misma), a cambio implicaría asumir como propios los problemas inherentes a la práctica de la literatura comparada, al mismo tiempo que, según Domínguez, convertirla en el objeto de estudio de la literatura comparada «makes of the discipline a locus of crisis, both ontological (What is world literature?) and epistemological (Is it possible to know world literature?)» (2014: 182). Dicho esto, parece claro que este argumento parte de una concepción clásica de la literatura comparada según la cual su objeto de estudio involucra siempre obras de países diferentes o, como mínimo, escritas en lenguas distintas; si, por el contrario, aceptamos otras modalidades de comparación como propias de esta disciplina (comparación interartística, obras del mismo país pero pertenecientes a distintas épocas, o incluso obras del mismo autor pertenecientes a distintos momentos de su trayectoria), entonces la conclusión lógica es que toda obra reconocida como *world literature* es susceptible de convertirse en objeto de la literatura comparada, pero no todos los objetos de la literatura comparada tienen por qué pertenecer a la *world literature*.

De igual manera, cabe preguntarse si la comparación es el único método aplicable a este estudio. Considerar la *world literature* un «objeto» podría dar pie a perpetuar su visión como canon (un cuerpo de textos más o menos amplio, basado en criterios de significación histórica o de calidad literaria), lo cual, como ya se ha expuesto, difiere por completo del propósito original de Goethe; la *Weltliteratur* tenía poco que ver para él con factores cuantitativos y cualitativos, sino que, citando a Bohnenkamp, se trataba de un proceso de «internationaler Kommunikation und gegenseitiger Rezeption» (2000: 203). De forma destacada, David Damrosch ha hecho especial énfasis en este punto: «My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but

rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike» (2003: 5). Hablar de un «modo de circulación y de lectura» para definir el concepto de *world literature*, además de ser mucho más riguroso en términos históricos (o al menos más relevante de cara a establecer una genealogía conceptual que entronque con la propuesta de Goethe) conlleva la ventaja de abrir la puerta al empleo de metodologías distintas de la comparación textual (como pueden ser el análisis traductológico de una obra concreta o el análisis de influencias literarias) aun cuando Damrosch no se refiera a ellas directamente. Un ejemplo casi opuesto a su enfoque pero que a la vez se ve amparado por la definición anterior sería el trabajo de Franco Moretti, quien rechaza el modelo de *close reading* en favor de una estrategia de *distant reading* auspiciada por la teoría de la evolución y el análisis del concepto de «sistema-mundo» de Wallerstein que permita buscar analogías y patrones a nivel genérico:

[...] we keep collapsing under a single term two distinct world literatures: one that precedes the eighteenth century – and one that follows it. The “first” Weltliteratur, a mosaic of separate, “local” cultures; it is characterized by strong internal diversity; it produces new forms mostly by divergence; and is best explained by (some version of) evolutionary theory. The “second” Weltliteratur (which I would prefer to call world literary system) is unified by the international literary market; it shows a growing, and at times stunning amount of sameness; its main mechanism of change is convergence; and is best explained by (some version of) world-systems analysis (2009: 407).

Dadas las numerosas similitudes existentes entre las premisas de Moretti y las de Casanova (la dicotomía centro/periferia como criterio ordenador de la literatura mundial, la idea de competencia como motor del desarrollo literario¹³⁵...) y su rompedora propuesta de superar el modelo de *close reading* de textos particulares imperante en la Academia, no es de extrañar que sus *Conjectures* suscitaran una polémica equiparable¹³⁶, lo que le obligó a publicar un nuevo artículo para responder a las críticas¹³⁷. En efecto, los beneficios de una sustitución completa parecen más reducidos que sus contratiempos, pero existe una tercera opción contemplada por el

¹³⁵ «The system was one, not uniform [...] the study of world literature is – inevitably – a study of the struggle for symbolic hegemony across the world» (Moretti 2004: 157-58).

¹³⁶ Cfr. D’Haen (2012: 111-13).

¹³⁷ Cfr. Moretti (2003).

propio Damrosch que es la de combinar los dos: «This conjunction not only worked well in class: it points toward a much larger set of research opportunities, if we combine close analysis of individual texts with the study of “wave patterns” of the spread of genres like the short story, in the manner advocated by Franco Moretti» (2006b: 51). Al fin y al cabo, y pese a sus evidentes diferencias, ambos enfoques resultan complementarios desde el momento en que parten de una concepción de la *world literature* entendida como *sistema*, igual que ya hicieran T. S. Eliot, Đurišin o Guillén¹³⁸ (Domínguez *et al.* 2016: 29). Con respecto a este último, Domínguez (2012: 4) manifiesta cierto recelo al señalar que «la academia estadounidense ha «descubierto» lo que Guillén ya argumentara en 1985/1993»; compartiendo su decisión de no profundizar en los motivos que han propiciado la necesidad de tal «descubrimiento» (un camino que, casi con total seguridad, nos conduciría de nuevo a incidir en las desigualdades que rigen los intercambios internacionales), y aunque es cierto que parte de los argumentos de Damrosch se encuentran ya en la obra de autores anteriores, es necesario reconocer su mérito al recopilar, ampliar, sistematizar e institucionalizar muchas de estas ideas, hasta el punto de que no sería ninguna exageración atribuirle un papel protagonista en la recuperación del concepto de la *world literature* durante el siglo XXI.

Inicialmente, Damrosch precisó su visión de la *world literature* como modo de circulación y de lectura en dos sentidos: como una «elliptical refraction of national literatures» y «writing that gains in translation» (2003: 281-82). En lo referente a este último punto, resulta llamativo que buena parte de la crítica expresada por Apter ya hubiese sido contestada una década antes, pues Damrosch reconoce de manera explícita que la traducción puede entrañar una pérdida estilística cuando dice que «works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion in depth as they increase their range» (ibíd.: 289)¹³⁹, e incluso se refiere directamente a la idea de traducibilidad: «It is important to recognize that the question of translatability is distinct from questions of value. A work can hold a prominent place within its own culture but read poorly elsewhere, either because its language doesn't translate well or because its cultural assumptions don't travel» (ibíd.); la clave está, por

¹³⁸ Cfr. Villanueva (2012).

¹³⁹ La cita completa profundiza en la idea de emplear la traducción de un texto como criterio para distinguir entre literatura mundial y nacional: «Literary language is thus language that either gains or loses in translation, in contrast to nonliterary language, which typically does neither. The balance of credit and loss remains a distinguishing mark of national versus world literature: literature stays within its national or regional tradition when it usually loses in translation, whereas [...]» (2003: 289).

tanto, en su consideración de que dicha pérdida se ve compensada por una riqueza obtenible solo al enfrentar el texto a nuevas posibilidades interpretativas. Pero al margen de esto, un matiz que tiende a ser pasado por alto al referirse al papel que Damrosch concede a la traducción como pasaporte de entrada al sistema de la literatura mundial es su idea de que este último abarca «all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language» (ibíd.: 4). El ejemplo que él propone para ilustrar la posibilidad de que una obra se extienda más allá de su cultura de origen sin que medie traducción alguna es el de la lectura de Virgilio en latín durante la Edad Media, aunque no resulta complicado encontrar muchos más al considerar los trasvases literarios que existen entre las naciones que comparten una lengua oficial, bien como resultado de un sustrato cultural común (el caso de Alemania y Austria) o bien como consecuencia del proceso de colonización y decolonización. ¿Pero cómo encajan todos estos casos con el criterio de que la *world literature* es aquella que gana al ser traducida? Puesto que no puede afirmarse que al eliminar la barrera idiomática desaparezcan también todos los problemas de interpretación derivados de las diferencias culturales, la recepción internacional de obras en su lengua original, más que anular la viabilidad del argumento de Damrosch, pone de manifiesto la necesidad de actualizarlo para entender esa traducción en un sentido más amplio que lo meramente lingüístico. Los acercamientos en clave metafórica al proceso de traducción no son desconocidos para los estudios disciplinares, desde quienes sugieren que todo acto de lectura significa «traducir» mentalmente hasta la idea de Octavio Paz de que «aprender a hablar es aprender a traducir» (1990: 9). Al ser cuestionado sobre la posibilidad de considerar la literatura poscolonial en inglés como traducción por estar escrita en un idioma que no es la lengua materna del autor, el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o va más allá:

So when I write about the impact of colonialism on characters who are the products of their culture and I make them speak in English in order to capture their lives and thoughts, I must be translating – doing a mental translation. It is very true of all writers who are writing about one community, or about characters who are the product of one culture, in another language (Trivedi 2003: 7).

Por un lado, aunque sus primeras novelas estén escritas en inglés es de prever que sus lectores americanos experimenten un choque cultural aún mayor que el que el propio

Ngũgĩ pudiera sufrir al elaborarlas. Por otro lado, ese mismo esfuerzo traductológico está presente en los diálogos en inglés de personajes cuya lengua natal es en realidad el gikuyu, pero también es extrapolable a lo que sucede cuando un escritor estadounidense hace hablar en inglés a personajes italianos o alemanes. En este sentido, tal vez sería conveniente reformular la definición de Damrosch para puntualizar que, pese a la evidente y fructífera relación existente entre ambas, un texto no pertenece a la *world literature* por «ganar algo» a través de la traducción como disciplina, sino al ser *interpretado*, o incluso al salir beneficiado del encuentro entre dos culturas.

Un segundo argumento para no limitar el estudio del fenómeno de la literatura mundial a la traducción es la dificultad de conciliar el criterio cualitativo con el cuantitativo. Cada año se traducen miles de obras cuyo impacto en el sistema literario de destino resulta insignificante hasta el punto de que lo más interesante de su existencia son los pormenores del proceso por el cual dicha traducción ha llegado a buen puerto, pero también puede darse el caso de que un autor que aún no ha sido traducido sea recibido en lengua original por otro cuya importancia sobre el sistema local sea lo bastante grande como para hablar de que ese extranjero, un desconocido para el gran público, haya influido en la literatura nacional de forma perceptible. El panorama se complica aún más al introducir otra de las propuestas de Damrosch:

A given work can enter into world literature and then fall out of it again if it shifts beyond a threshold point along either axis, the literary or the worldly. Over the centuries, an unusually shifty work can come in and out of the sphere of world literature several different times; and at any given point, a work may function as world literature for some readers but not others, and for some kinds of reading but not others (2003: 6)

Lo problemático de asumir que una determinada obra o incluso un autor puedan «salir» de la *world literature* si dejan de tener vigencia fuera de su sistema de origen, dejando a un lado las dificultades de valorar esa vigencia en las dos situaciones que acabamos de plantear, es que da pie a confundir la concepción de la *world literature* como sistema con la idea de canon: aunque ambas estructuras están sujetas a toda clase de variaciones geográficas y temporales, si, como propone T. S. Eliot (1972), cada nuevo texto literario modifica parcialmente el «orden ideal» constituido por el sistema precedente, esos cambios se aglutinarían unos sobre otros sin anularse. En otras palabras, un autor puede caer en desgracia o dejar de ser conocido en el panorama internacional (lo que le haría

perder su posición en el canon), pero la influencia que haya podido ejercer hasta el momento en el sistema solo puede enmascararse, no desaparecer, y por tanto resulta osado excluirle de una visión diacrónica de la *world literature*.

Volvamos por un momento a la definición ampliada de Damrosch. La «elliptical refraction of national literatures» se refiere a la existencia de un espacio común que se genera entre la cultura de origen y la receptora caracterizado por la figura de la elipse, «connected to both cultures, circumscribed by neither one» (2003: 283). La elipsis no solo refleja la manera en que la comparación pone en contacto dos culturas distintas, sino que también se aplica al modo en que el acto de la lectura nos relaciona con el texto:

[World literature] has oscillated between extremes of assimilation and discontinuity: either the earlier and distant works reflect a consciousness just like ours, or they are unutterably alien, curiosities whose foreignness finally tells us nothing and can only reinforce our sense of separate identity. But why should we have to choose between a self-centered construction of the world and a radically decentered one? Instead, we need more of an elliptical approach, to use the image of the geometric figure that is generated from two foci at once. We never truly cease to be ourselves as we read, and our present concerns and modes of reading will always provide one focus of our understanding, but the literature of other times and eras presents us with another focus as well, and we read in the field of force generated between these two foci (ibíd.: 133).

Una obra de *world literature* puede leerse con lo que Damrosch denomina «detached engagement»; es decir, «informed but not confined by a knowledge of what the work would likely mean in its original time and place, even as we adapt it to our present context and purposes» (ibíd.: 277). Para D’Haen (2012: 94), ese *detached engagement* es conceptualmente cercano al modelo de traducción extranjerizante que él mismo defiende, y que en el aula exige al profesor mediar para que el alumno encuentre el punto de equilibrio entre ambas culturas. ¿Pero y fuera del aula? Reelaborando las observaciones de Bruce Robbins (2012: 391), este modelo salvaguarda el carácter ético de la *world literature* en tanto que permite conciliar el respeto por el pasado y el compromiso con el presente, la situación del Otro y nuestras circunstancias

personales¹⁴⁰, pero introducir al lector en esta figura reaviva una serie de retos a los que nos hemos referido ya anteriormente. Como señala D’Haen: «How can one know enough about either part of the ellipse, each of the two national cultures, that a work of world literature moves in? *A fortiori*, how can one know enough about all the different national literatures and cultures, or periods, works of world literature circulate in?» (2012: 69). Damrosch defiende que el estudio de la *world literature* promueve el aprendizaje de lenguas para paliar las lagunas del trabajo individual, y al mismo tiempo apunta a las ventajas del trabajo colaborativo con el fin de compensar la imposibilidad de que una sola persona domine todas las lenguas del mundo (2014: 368-70). Precisamente la colaboración entre eruditos fue la propuesta bajo la que Goethe pretendía conducir la época de la *Weltliteratur*, como se ha expuesto con anterioridad¹⁴¹, y es también lo que Étiemble sugiere en su llamamiento a repensar la noción de *world literature*: una asociación internacional de comparatistas que pueda incluso servir para distribuir «the great tasks that face us» (2014: 95). Para Martin Puchner, en cambio, la inmensidad de obras, idiomas y culturas susceptibles de convertirse en objeto o herramienta de estudio no suponen un obstáculo, sino un principio que debe ser aceptado (2012: 255); de hecho, asegura, el carácter incompleto de la *Weltliteratur* se manifiesta ya desde sus orígenes, pues Goethe anuncia su llegada como un fenómeno siempre a punto de ocurrir. Gracias a su experiencia como editor de la *Norton Anthology of World Literature*, Puchner ha sido testigo de primera mano del proceso de ampliación del canon en las antologías americanas: la primera edición de 1956 incluía 73 autores, todos ellos varones y pertenecientes a la tradición occidental (Damrosch 2006b: 43), mientras que la *Expanded Edition* de 1995 ya dedicaba un espacio similar a autores de fuera de Europa y Norteamérica (D’Haen 2012: 89); sin embargo, y con hasta 500 nombres incluidos en antologías modernas como las de Longman, Bedford y Norton (Damrosch 2006b: 44), el margen de crecimiento es cada vez menor, o en todo caso dependiente de que algunos autores sean sustituidos por otros. Ante la evidente

¹⁴⁰ Al menos en parte, la idea se encuentra ya en la definición ofrecida por Moulton: «World Literature, as I use the term, is this Universal Literature seen in perspective from a given point of view, presumably the national standpoint of the observer» (1921: 6).

¹⁴¹ Tal vez el texto más representativo de su postura a este respecto sea el siguiente: «Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, daß die verschiedenen Nationen voneinander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange [...]. Nein! hier ist vielmehr davon die Rede, dass die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlasst finden, gesellschaftlich zu wirken» (cit. en Strich 1957: 370-71). Algunos comentarios sobre este fragmento se encuentran en Rüdiger (1972: 38-39) y Victor Lange (1991: 112).

necesidad de ser selectivos, no solo al elaborar antologías similares, sino al delimitar nuestros objetos de estudio, Étiemble se hace eco de la propuesta de Hesse (1946) de organizar nuestra «biblioteca personal» de *world literature* en base a un criterio de afinidad, incluso de amor (2014: 88). El reto no consiste en abarcarlo todo, sino en ser conscientes de que nuestras circunstancias personales condicionan una mayor comprensión de nuestra cultura (y, por tanto, una visión del mundo determinada) a la vez que perseguimos expandir nuestros intereses: «could we not agree that henceforth nobody has the right to meddle with world literature, or better with *literature*, if he or she has not done his best to escape the determinism of his or her birth?» (Étiemble 2014: 92-93). Como es natural, en lo referente a la elaboración de antologías, diccionarios o historias de la literatura Étiemble sigue manteniendo que estos deben ser «as truthful as posible, acceptable for all peoples involved», por lo que es imprescindible contar con un equipo de especialistas (2014: 95); su visión de la *world literature* consiste, por tanto, en una armonización entre el deseo de ampliar nuestras perspectivas y la necesidad de limitarnos, entre el trabajo personal y los esfuerzos colectivos.

¿Pero es una mayor representatividad equivalente a un mayor rigor? Spivak (2003: xii) señalaba con preocupación que estas antologías americanas condicionarían el modo en que se estudia la literatura en el resto del mundo e impondrían su agenda y criterios propios, algo que Damrosch ha desmentido al recordar que dichas recopilaciones están pensadas para ser distribuidas solo en Norteamérica (y, en consecuencia, dirigidas a un público americano) por la simple razón de que los derechos internacionales de las obras son el doble de caros (Spivak / Damrosch 2014: 365). Por supuesto, una cosa es la circulación de obras primarias y otra los intercambios académicos a través de publicaciones, revistas o foros internacionales, donde hasta hace bien poco aún se acusaba una clara tendencia eurocéntrica, pero aun defendiendo la necesidad de abrir la disciplina a otras voces y materiales tradicionalmente silenciados (tanto por razones éticas como por el enriquecimiento cultural que ello supone), sería un error que todos asumiésemos la misma postura contra el canon imperante. En palabras de Oliver Lubrich, «[i]n comparative literature one ought not to be oriented towards the same criteria and agendas all over the world. While variations and differences are inevitable, they are also desirable and it is precisely these variations and differences which deserve to be discussed from a comparative perspective» (2013: 279). En este sentido, Damrosch (2006b: 45) afirma que en las últimas décadas el canon se ha transformado en un sistema de tres niveles formado por un *hypercanon*, un

countercanon y un *shadow canon*. De acuerdo con este modelo, el *hypercanon* lo compone ese selecto grupo de autores a los que comúnmente llamamos «grandes clásicos», los cuales no han dejado de reforzar su posición con el tiempo, mientras que el *countercanon* estaría compuesto por las voces subalternas y los representantes de las literaturas «menores» (o incluso, cabría añadir, por los exponentes de un nuevo paradigma de la *Weltliteratur* en los términos en los que lo articula Sturm-Trigonakis). En contra de lo que cabría esperar, la aparición de este segundo grupo no ha menoscabado en absoluto el prestigio del primero, sino más bien al revés: «the old major authors gain new vitality from association with them, and only rarely do they need to admit one of them directly into their club» (2006b: 45). Los auténticos perjudicados por los esfuerzos expansionistas o reformistas con respecto al canon de la literatura mundial no son Goethe, Cervantes ni Shakespeare; son el *shadow canon*, esos autores antaño considerados de segunda o tercera fila en cuanto a su impacto internacional para los que ya no queda espacio en las antologías ni en las aulas, aún conocidos pero rara vez estudiados a fondo. Y recurriendo al caso alemán, el ejemplo con el que Damrosch ilustra este desequilibrio no podría ser más significativo: «Kafka is extensively represented in all major world literature anthologies today; Kleist is found in none of them» (2009b: 511).

¿Significa eso que estos autores hayan dicho todo lo que tenían que decir para la literatura mundial? Ya hemos argumentado que no se puede borrar el impacto de un escritor sobre la *world literature*, por lo que, al menos en términos diacrónicos, su estudio desde esta perspectiva siempre será factible: cada nueva incorporación al canon añade innumerables eslabones al complejo sistema de relaciones preexistente (lo que potencialmente permitiría revitalizar a los autores de ese *shadow canon* y no solo fortalecer el *hypercanon*), así que si esto no sucede tan a menudo como cabría esperarse es por una mera cuestión de prioridades (un autor de primera categoría genera más interés, lo que implica más facilidades para publicar, encontrar lectores, etc.) o bien porque, como es lógico, resulta más complicado establecer conexiones entre autores menos conocidos. Sin embargo, al centrarnos en la faceta de la *world literature* que concierne a los mecanismos de difusión, recepción e influencia a menudo se infravalora el papel que profesores e investigadores desempeñan en este proceso:

So I think it would be a mistake to think of this kind of study of circulation and reception as simply a passive acceptance of works' getting into the market. At least, in my case as

an anthologist, I am always trying to push the market very hard. Let's say I make a claim that Aztec poetry becomes world literature by getting translated and circulated. Otherwise, no one is reading it outside Mexico and even almost no one in Mexico. So it gets read as a result; and I, by translating some Aztec poetry myself and also publishing in my anthology translations that were long out of print, bring into circulation a minor literature that no one else has been looking at for a long time (Suher 2015: web).

En la misma entrevista, Damrosch sugiere la coexistencia de al menos dos literaturas mundiales distintas, una para lectores generales y otra para académicos. Si bien los límites entre una y otra no son del todo impermeables¹⁴², cada una de ellas conforma un mercado propio con estructuras y agentes específicos, por lo que es de asumir que la influencia de los académicos está enfocada fundamentalmente a su sistema particular (aunque no es infrecuente que profesores como Damrosch participen en la elaboración de antologías dirigidas a un público amplio). Aunque creemos necesario volver a incidir en las diferencias existentes entre la literatura mundial entendida como sistema y la idea de canon (las cuales a menudo se vuelven difusas en la definición de Damrosch), casos como el de la intervención de Brandes en favor de Kierkegaard corroboran que es posible que un académico descubra al mundo a un autor determinado, solo que frente a la formulación de que Brandes «introdujese» a Kierkegaard en la *world literature* se antoja preferible hablar de que el teórico danés reivindicó su pertenencia a la misma, o si acaso que la hizo evidente para otros fuera de Dinamarca. El que esta clase de intentos por reivindicar a un nombre concreto en el panorama internacional puedan tener éxito no depende solo del prestigio que ostente el erudito en cuestión: el propio Brandes, aun partiendo de una posición desfavorable frente a las literaturas más fuertes del continente, logró fomentar la lectura de sus compatriotas, mientras que la famosa novela china que dio origen a la *Weltliteratur* goethiana ha quedado como una anécdota anónima para la posteridad. Más bien, podemos concluir, debe de existir algo en la propia obra o en las circunstancias vitales de un autor que haga atractiva su difusión más allá de sus fronteras. Así, en lugar de hablar de la existencia de «varias literaturas mundiales» (como se desprende de las ideas de Damrosch, pero también del pensamiento de Thomas Mann, entre otros) sería más lógico argumentar que hay una única literatura mundial abordable desde diferentes puntos de vista (nacionales o

¹⁴² Piénsese en la posición que ocupaban las novelas de Tolkien hace medio siglo y la que ocupan ahora. O mejor aún, en el tipo de público que disfrutaba de la lírica goliarda en el siglo XIII y el que la lee en la actualidad.

simplemente culturales)¹⁴³ y limitada al conocimiento particular del lector o estudioso que se enfrente a ella.

Retomando la metáfora del «descubrimiento», imaginemos que la literatura mundial fuese equiparable al reino animal. Ni el hecho de que los científicos de todo el mundo suelen centrar su interés en una pequeña parte del mismo (acaso los cetáceos, o los arácnidos, o los habitantes de un ecosistema concreto) ni el que no exista erudito alguno capaz de conocer cada animal sobre nuestro planeta parecen impedimentos para aceptar la existencia de dicho reino, pues el trabajo colaborativo compensa las carencias individuales. Aún más: ni siquiera la certeza de que existe una inmensa cantidad de seres vivos desconocidos para la ciencia atenta contra esta clasificación. Pero eso no significa que estos seres se conviertan en animales solo al ser analizados por un investigador, pues el papel de este es el de estudiar y divulgar unas características que, por naturaleza, ya se encontraban presentes en la criatura en cuestión. El argumento de que la literatura mundial está constituida únicamente por textos que «viajan» fuera de sus fronteras anula en gran medida esa idea de descubrimiento que, no obstante, debería ser inherente a su estudio. Esto no implica que la circulación internacional no sea un criterio de suma importancia tanto para acotar la *world literature* en sí como para establecer su relación con el (los) canon(es) literario(s), sino que no puede ser el único criterio. El propio Damrosch apunta en esta dirección de manera más o menos explícita con su compromiso por recuperar tradiciones literarias caídas en el olvido (pues para llegar a plantearse esa recuperación tienen que existir una serie de características textuales o extratextuales que justifiquen la pertinencia de volver a poner en circulación esas tradiciones), pero es en un artículo titulado «World literature as alternative discourse» donde da un paso más allá al reconocer que «[...] it is also possible to consider an opposite mode of literary worldliness, which occurs when writers draw on foreign literatures in order to intervene within their own culture» (2011b: 307). Al «tomar prestado» algo del mundo, «[...] such writers can be seen as participating in world literature from the outset, whatever their subsequent readership may be» (ibíd.: 308). Se trata, en definitiva, de invertir la cadena de recepción al estudiar la *world literature* no desde la perspectiva del texto que viaja, sino desde el texto que lo recibe. La empresa parece sencilla (y ciertamente productiva) en aquellos casos en los que

¹⁴³ En la entrevista de 2015, Damrosch se defiende de las acusaciones de que la disciplina esté marcada por un imperialismo cultural americano asegurando que esos críticos no conocen las recopilaciones de literatura mundial que se están llevando a cabo en Polonia o Japón, por citar dos ejemplos. Cfr. también Damrosch (2011a).

dicha cadena está bien definida, ¿pero qué ocurre cuando no conocemos la fuente de la que un autor nacional se ha valido para crear su obra, o cuando ni siquiera sabemos que tal fuente existe? Más difícil aún: ¿qué ocurre cuando, en efecto, tal fuente no existe, pero nuestro autor ha introducido una innovación en su sistema local que, sin sospecharlo, ya existía en otros sistemas foráneos?

Villanueva recoge la anécdota de cómo, al ser cuestionado por el parecido entre su obra y la de Joyce, Faulkner se defendía diciendo que no la había leído en el momento de escribir la propia, y encontraba la explicación a estas semejanzas en que «there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact» (cit. en Villanueva 1991: 7). Coincidencias de esta clase deberían ser de interés en el marco de la literatura mundial por dos razones: en primer lugar, porque no existe garantía alguna de que no se acabe descubriendo una conexión hasta entonces oculta entre ambos textos (por lo que incluso una concepción de la *world literature* basada exclusivamente en los procesos de circulación y recepción internacional debe tenerlos en cuenta a fin de no limitar su objeto de investigación a relaciones ya conocidas de antemano), y en segundo lugar porque, aun si tales conexiones no existen, su presencia refleja rasgos, temas y preocupaciones compartidas por naciones distintas. Mads Rosendahl Thomsen ha llevado a cabo un trabajo muy interesante en este sentido en su afán por identificar «constelaciones textuales» basadas en criterios formales y temáticos. Entre sus premisas destacan las siguientes:

World literature is a paradigm that encompasses both the study of internationally canonized literature and the ambition to investigate and to be interested in all kinds of literature. [...] The importance of formal and thematic properties to international canonization has been underestimated and understudied, especially as national canonization has a different logic and different values than international canonization. World literature is consequently not a reflection of national literatures.

The international canons consist of several constellations of works that share properties of formal and thematic character, where canonized works can bring attention to less canonized, but affiliated, works, and draw them into the scene of world literature. By studying such constellations, a challenging and realistic mapping of world literature is possible. There has been too much antiquarian criticism, in the sense used by Friedrich Nietzsche, of world literature, and too little critical thought based on the mapping of social selection combined with a textual approach that seeks constellations across time and space (2008: 2-3).

Es preciso añadir, sin embargo, que Dionýz Ďurišin ya se había ocupado de tratar esta cuestión décadas antes por medio de su teoría interliteraria¹⁴⁴. Para Ďurišin, el concepto de «influencia» según se entendía en la Escuela francesa debía ser reformulado como «recepción» tanto a nivel individual como sistémico, pues «la atracción de un escritor hacia obras específicas de otras literaturas revela algo acerca del estado sistémico, tanto del sistema de envío como de recepción, que no es una cuestión de valor» (Domínguez *et al.* 2016: 61). Por una parte, una consecuencia de esto es que las relaciones literarias nunca son binarias, sino que se dan a varios niveles de forma simultánea; por otra parte, y ante la evidencia de que no todas las semejanzas entre obras de autores distintos pueden explicarse mediante contactos genéticos, Ďurišin desarrolló una «segunda senda» del proceso interliterario basado en afinidades tipológicas que a su vez se dividen en tres grupos: afinidades socio-tipológicas (resultado de situaciones sociales similares), literario-tipológicas (análisis de géneros) y psico-tipológicas (derivadas de la personalidad del autor) (ibíd.: 63-67). Dejando a un lado su concepción de la literatura mundial como última fase de un proceso interliterario que comienza con la literatura oral de las sociedades tribales y va escalando hasta abandonar la categoría de literatura nacional (ibíd.: 73)¹⁴⁵, interesa más su definición como «sistema estructural de fenómenos literarios que están genética o tipológicamente relacionados» (Ďurišin 1992: 200. Cit. en Domínguez *et al.* 2016: 80)¹⁴⁶ en tanto que permite superar tanto el enfoque aditivo (la suma de todas las literaturas) como el cualitativo (la constitución del canon) de cara a un estudio sistémico del fenómeno de la literatura mundial.

Teniendo en cuenta lo expuesto en este apartado, considero que las propuestas de Damrosch pueden beneficiarse de un enfoque más amplio gracias al sistema de afinidades tipológicas enunciado por Ďurišin, al mismo tiempo que se antoja necesario matizar el papel que los conceptos de influencia, traducción y recepción desempeñan en

¹⁴⁴ Aunque la obra de Ďurišin no ha gozado del reconocimiento que se merece fuera del entorno de Eslovaquia y la República Checa, muy recientemente autores como Domínguez se han esforzado por reivindicar su relevancia para los estudios occidentales. Cfr. Domínguez *et al.* (2016: 55-81).

¹⁴⁵ Como bien señalan Domínguez *et al.*, el modelo interliterario de Ďurišin no está exento de problemas, entre los que destaca su decisión de situar las literaturas nacionales como unidad mínima del proceso.

¹⁴⁶ Una reciente propuesta terminológica emparentada con este enfoque tipológico es la de «tópico global», que se define en el *Dictionary of World Literature* editado por César Domínguez y Ana Rita Soares como un «eje temático reiterativo que aparece en dos o más obras pertenecientes a la literatura mundial [...] pese a las barreras temporales, geográficas y culturales existentes» (Temes Cuevas *et al.* 2016: web). La idea de tópico global está a su vez emparentada con nociones como la de *Topoi* (establecida por Ernst Robert Curtius) o la de motivo literario, que será retomada en el capítulo 2.5.2. del presente trabajo como base desde la que abordar el estudio temático de la narrativa kleistiana.

el sistema de la literatura mundial. Antes de comenzar con el análisis de la narrativa de Kleist desde esta perspectiva, me gustaría concluir este capítulo con la siguiente cita de Domínguez:

«Literatura mundial» es un concepto que resulta fútil si no se ejemplifica con casos. Sin embargo, cuando empieza a ser entendido, corre el riesgo de llegar a ser rehén de este o aquel acreditado ejemplo. Por lo tanto, la única manera de progresar en la comprensión del fenómeno de «literatura mundial» es seguir añadiendo nociones, permitiendo que anulen o refuercen la influencia que pueden tener en el concepto general. La elección del ejemplo principal de un programa de investigación o de un proyecto docente sobre «literatura mundial» puede ser la intervención más significativa del investigador (2016: 112).

2. Los relatos cortos de Kleist desde la perspectiva de la Literatura Mundial: propuestas de análisis

Dadas las posibilidades conceptuales del término *Weltliteratur* exploradas en el capítulo anterior, cualquier intento por ofrecer una definición sistematizada del mismo implica necesariamente el reconocimiento de distintas metodologías y focos de atención que se complementan entre sí. En la práctica, por tanto, el análisis de un texto o corpus de textos concretos desde la perspectiva de la Literatura Mundial permite diversos enfoques que, aun siendo autosuficientes, tienen el potencial de enriquecerse mutuamente. En otras palabras: si bien es posible (e incluso aconsejable, dependiendo del tipo de trabajo que se pretenda llevar a cabo y de las particularidades de su objeto de estudio) limitar el alcance del concepto de «literatura mundial» para responder a una necesidad específica, no hay nada que impida emplear una visión polifacética del mismo, lo cual, al margen de proyectos con pretensiones enciclopedistas difícilmente realizables por un único individuo, puede revelarse especialmente provechoso para descubrir nuevas conexiones entre hechos, obras, autores, géneros, ámbitos o incluso disciplinas diferentes y, con ello, sugerir vías de investigación novedosas.

Partiendo de esta premisa, el propósito del presente capítulo es el de plantear el estudio de los relatos cortos de Heinrich von Kleist atendiendo a los diversos criterios con los que puede argumentarse que una obra pertenezca al ámbito de la Literatura Mundial. Para ello se tendrán en cuenta, en primer lugar, los procesos de recepción y circulación (como los que constituyen el centro de las teorías de Damrosch) desde una consideración bidireccional de los mismos; es decir, valorando tanto la recepción de Kleist en el extranjero como el sentido contrario: el modo en que Kleist recibe y refleja el mundo en su obra (lo que abarca desde los autores que influyeron en él hasta la inclusión de paisajes y elementos exóticos en sus relatos). En segundo lugar se prestará atención a los modelos de afinidades tipológicas sugeridos por Ďurišin y Mads Rosendahl Thomsen, para lo cual se identificarán los principales temas y motivos de su narrativa que cuentan con un desarrollo significativo en la historia de la literatura mundial. Por último, y basándome en parte en las consideraciones de Moretti en torno al estudio de la *world literature* a nivel genérico, se analizará el papel de Kleist en el proceso de desarrollo histórico de la *Novelle*. No obstante, e hilando con el comienzo del capítulo anterior, antes de emprender el análisis propuesto considero necesario regresar a las circunstancias que rodearon a la formulación de la *Weltliteratur* goethiana

para determinar en qué medida pudo Kleist participar con su obra en el debate entre cosmopolitismo y nacionalismo que caracterizó a Alemania desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX.

2.1. El «Goethe-Kleist Mythos». Cosmopolitismo en la obra de Kleist

«[Kleist war] das große tragische Brandopfer, das Goethe
seinem Weltruhm darbrachte» (Servaes 1911: 1137. Cit. en
Lütteken 2004: 19).

Dado que la célebre conversación entre Goethe y Eckermann no tendría lugar hasta dieciséis años después de la prematura muerte de Kleist, resulta comprensible que no se encuentre entre sus escritos mención alguna al término *Weltliteratur*. En cuanto a los textos de aquellos que se adelantaron a Goethe en el empleo de esta palabra, tampoco existe indicio alguno que invite a pensar que Kleist llegase a conocerlos. Ni siquiera en el caso de Wieland, a quien profesaba una sincera admiración que se desprende de sus numerosos contactos (Breuer 2013: 208-14)¹⁴⁷: aun en el improbable supuesto de que, durante su estancia en la residencia de este, llegase a leer personalmente el manuscrito inédito que incluía la corrección en la que Wieland menciona la *Weltliteratur*, ni esta elección léxica respondía a una premeditación teórica que propiciase un diálogo en torno a sus implicaciones ni Kleist dejó constancia documentada de su interés al respecto. Dicho esto, la creciente popularización de los diversos compuestos de la palabra «Welt» que se aprecia en la Alemania de finales del siglo XVIII y principios del XIX¹⁴⁸ sí tuvo un reflejo en los escritos de Kleist. El más destacado de ellos es el término *Weltbürger*, una adaptación directa del griego *kosmopolitês* que se asentó en el lenguaje de la Ilustración alemana a través de autores como Wieland, Lessing, Herder o Schiller¹⁴⁹. Mientras que Herder (en consonancia con los detractores de un espíritu cosmopolita dominado por el desapego hacia las propias raíces culturales y/o el contexto político del individuo) alerta sobre los riesgos de que este discurso disuelva las características nacionales propias¹⁵⁰, el uso de la palabra por parte de Kleist en dos

¹⁴⁷ Cfr. también Lütteken (2004: 99-110).

¹⁴⁸ Cfr. el capítulo 1.1. del presente trabajo.

¹⁴⁹ Cfr. «Weltbürger» en el *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1854-1961: web).

¹⁵⁰ «Bei uns Gottlob! Alle Nationalcharaktere ausgelöscht! wir lieben uns alle, oder vielmehr keiner bedarfs den andern zu lieben; wir gehen mit einander um, sind einander völlig gleich – gesittet, höflich, glücklich! haben zwar kein Vaterland, keine Unsern für die wir leben; aber sind Menschenfreunde und

cartas a Wilhelmine von Zenge del año 1800 refleja una actitud mucho más positiva. En la primera, fechada entre abril y mayo, resulta significativo observar una correlación directa por su parte entre la dedicación académica y lo *weltbürgerlich*:

Auch noch ein Amt steht mir offen, ein ehrenvolles Amt, das mir zugleich alle wissenschaftlichen Genüsse gewähren würde, aber freilich kein glänzendes Amt, ein Amt, von dem man freilich als Bürger des Staates nicht, wohl aber als Weltbürger weiter schreiten kann — ich meine ein akademisches Amt (DKV IV, 56).

En la segunda, del 16 y 17 de noviembre, se usa solo como para aclarar el título de un libro de Wünsch¹⁵¹, pero la mención del mismo sigue revelando una causalidad directa entre lo cosmopolita y el crecimiento espiritual: «[a]ber die beßte Anleitung, Dich im Selbstdenken zu üben, mögte doch wohl ein nützliches Buch sein, etwa *Wünsch's kosmologische (weltbürgerliche) Unterhaltungen*, das ich Dir geschenkt habe» (DKV IV, 163). Ambas cartas, cabría replicar, pertenecen a una etapa muy temprana del desarrollo del pensamiento kleistiano (la inmediatamente anterior a la crisis de 1801, que a su vez precede a toda su producción literaria), por lo que este entusiasmo cosmopolita podría haberse desvanecido mucho antes de la publicación del primero de sus relatos: si se asume la concepción del cosmopolitismo que entronca con el humanismo de finales del siglo XVIII y que tiene en Kant uno de sus principales pilares teóricos¹⁵², la *Kant-Krise* de Kleist, su ruptura con esas ideas kantianas que tanta importancia habían tenido en sus planes de juventud y su visión de la vida, marcaría a su vez un momento de distanciamiento decisivo con respecto a los valores que prefiguran la *Weltliteratur* de Goethe. Sin embargo, existe al menos otro pasaje en el que el concepto de «weltbürgerlich» hace su aparición. En 1811, en el ensayo en forma epistolar *Brief eines Dichters an einen anderen* Kleist va un paso más allá al insinuar la existencia de un componente universal en las obras artísticas que deberían trascender los intereses personales del lector:

Auch bei der Lektüre von ganz andern Dichterwerken, als der meinigen, bemerke ich, daß dein Auge (um es dir mit einem Sprichwort zu sagen) den Wald vor seinen Bäumen nicht

Weltbürger. Schon jetzt alle Regenten Europa's, bald werden wir alle die Französische Sprache reden! — Und denn — Glückseligkeit! es fängt wieder die güldne Zeit an, da hatte aller Welt einerlei Zunge und Sprache! wird Eine Heerde und Ein Hirte werden! Nationalcharaktere, wo seyd ihr?» (Herder V, 551).

¹⁵¹ Se trata de *Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend* (1778).

¹⁵² Cfr. Nielsen (2005: 273-88).

sieht. Wie nichtig oft, wenn wir den Shakespeare zur Hand nehmen, sind die Interessen, auf welchen du mit deinem Gefühl verweilst, in Vergleich mit den großen, erhabenen, weltbürgerlichen, die vielleicht nach der Absicht dieses herrlichen Dichters in deinem Herzen anklingen sollten! (DKV IV, 566-67).

Si bien Kleist no llegó a ser testigo de la formulación de la *Weltliteratur* goethiana como tal, las bases teóricas que preceden a dicho concepto sí datan, como se ha expuesto en el capítulo anterior, del periodo de actividad de Kleist como escritor: también él conocía los escritos de Herder, los hermanos Schlegel o Humboldt, y pudo experimentar (aunque desde una perspectiva bien diferente a la de Goethe) las consecuencias de la expansión napoleónica, así como las incipientes transformaciones técnicas de su tiempo. Existen sin embargo dos motivos por los que Kleist ha sido marginado de este proceso en términos históricos y por los que declaraciones como las citadas tienden a pasarse por alto, ocultas bajo el enorme peso del resto de sus textos políticos y filosóficos: la mitificación de su relación con Goethe y las lecturas nacionalistas de su obra¹⁵³. Con todo, y aunque en efecto no se encontrase indicio alguno de una actitud cosmopolita en el pensamiento de Kleist, es evidente que tal carencia por sí sola no impediría ni su éxito a nivel internacional ni su afinidad con autores (anteriores o posteriores a él) de distinta procedencia. En palabras de Mads Rosendahl Thomsen, «[a] cosmopolitan attitude is not a prerequisite to being either internationally or nationally canonized. There are more examples of the opposite being the case, where the quality of the writing and universality of the themes are enough» (2008: 47), o lo que es lo mismo: el hecho de que Kleist compartiese o no las bases de la *Weltliteratur* goethiana es irrelevante de cara a su posterior papel en la Literatura Mundial. No obstante, antes de emprender el estudio de su narrativa desde la perspectiva de la Literatura Mundial considero necesario abordar los presupuestos de su animadversión con Goethe y de su nacionalismo a ultranza debido a la influencia que ambos han ejercido de cara a la internacionalización de su obra.

En cuanto al primero de ellos, la crítica ha asumido la supuesta enemistad entre Kleist y Goethe a partir de una serie de desencuentros literarios (Breuer 2013: 216-17) que habrían comenzado en 1807, con la negativa de este a participar en el diario

¹⁵³ Estos dos puntos constituirían para Günter Blamberger dos de las cinco líneas de análisis que fundamentan el «Kleist-Mythos» en la Modernidad (1995: 25-43).

*Phöbus*¹⁵⁴ pese a la invitación que Adam Müller le hizo llegar el 13 de julio de ese año (junto a la que se enviaron además copias de *Amphitryon*¹⁵⁵ y *Der zerbrochene Krug*). Es posible que, como apunta Klaus Müller-Salget (2011: 92), el primer punto de fricción no se debiera a otra cosa que al intermediario escogido. Si bien Müller había dirigido numerosas alabanzas a Goethe en *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* (1807) con el único reparo de encontrar su obra «poco cristiana», para el prólogo del *Amphitryon* de Kleist escribe lo siguiente:

Mir scheint dieser Amphitryon weder in antiker noch in moderner Manier gearbeitet: der Author verlangt auch keine mechanische Verbindung von beiden, sondern strebt nach einer gewissen poetischen Gegenwart, in der sich das Antike und Moderne – wie sehr sie auch ihr untergeordnet sein möchten, dereinst wenn getan sein wird, was Goethe entworfen hat – dennoch wohlgefallen werden (Lebensspuren n° 171)¹⁵⁶.

El 24 de enero de 1808 sería el propio Kleist quien, «auf den Knieen [s]eines Herzens» (DKV IV, 407), le envió el primer volumen de *Phöbus*, que incluía un fragmento de *Penthesilea*. Pero la respuesta de Goethe distó de ser favorable:

Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muss mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen [...], dass es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll (DKV IV, 410).

¹⁵⁴ Así y todo, dos cartas del 22 de diciembre de ese año dirigidas a Hans von Auerswald y Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein en busca de apoyo para la revista daban a entender lo opuesto, que tanto Wieland como Goethe respaldaban el proyecto (DKV IV, 402-04). Según Rühle, Goethe habría prometido de hecho «[...] sobald es Zeit und Gesundheit erlauben, Beiträge zum Phöbus zu geben» (Lebensspuren n° 201). Por el contrario, una entrada del diario de Stephan Schütze del 28 de febrero de 1808 sugiere que «G[oe]the hat den Herausgebern des Phöbus einen Verweis gegeben, daß sie seinen Namen verwenden» (Lebensspuren n° 239c). En cualquier caso, e incluso si inicialmente prometió lo contrario, es seguro que Goethe no llegó a colaborar en *Phöbus* en modo alguno. Así y todo, entre marzo y junio de 1808 varias publicaciones de la época como *Miszellen für die Neueste Weltkunde* o *Der Freimüthige* se hicieron eco de la tan anunciada protección de Goethe en sus duras críticas a los trabajos de Kleist, bien cuestionando el juicio de Goethe o para argumentar que la necesidad de buscar un benefactor de tanto renombre no ocultaba sino la baja calidad de los textos (Lütteken 2004: 77-78).

¹⁵⁵ Sobre la recepción de la obra por parte de Goethe, cfr. Lebensspuren n° 186a y 182a.

¹⁵⁶ De manera similar había juzgado Martin Wieland el *Robert Guiskard*, en el que veía unirse «los espíritus de Esquilo, Sófocles y Shakespeare» para cubrir un hueco en la literatura de su tiempo que «ni Goethe ni Schiller habían conseguido llenar» (Lebensspuren n° 89). Por su parte, Goethe opinó de *Amphitryon* en 1823 que «[...] erschien als ein bedeutendes, aber unerfreuliches Meteor eines neuen Literatur-Himmels» (Lebensspuren n° 182a).

El distanciamiento definitivo se produjo el 2 de marzo de 1808. Pese a los reparos iniciales de Goethe en torno a *Der zerbrochene Krug*, este accedió a dirigir una representación en Weimar, aunque no sin antes introducir un número considerable de cambios con respecto al libreto original (entre los que destaca su decisión de dividir la acción en actos, lo que a su vez implicaba alargar la duración de la obra). El resultado fue un absoluto fracaso de crítica y público (Lebensspuren n° 239-54)¹⁵⁷ que Kleist no se resignó a encajar. El siguiente número de *Phöbus*, el de abril/mayo de 1808, contenía una serie de epigramas encabezada por el titulado «Herr von Göthe» a imitación de los *Xenien* de Goethe y Schiller en los que quedaba claro a quién achacaba él los problemas que la obra había sufrido en su estreno: «Siehe, das nenn' ich doch würdig, fürwahr, sich im Alter beschäft'gen! / Er zerlegt jetzt den Strahl, den seine Jugend sonst warf» (DKV III, 412)¹⁵⁸. Johannes Falk afirma que su furia era tal que «[e]r wollte Goethe fordern, sich mit ihm schießen usw.», aunque atribuye esta reacción a un falso rumor que aseguraba que Goethe habría dividido la obra a propósito para hacerla fracasar (Lebensspuren n° 241)¹⁵⁹. Lo cierto es que no existe unanimidad entre la crítica sobre cuál fue el auténtico culpable del desastre: así, mientras que Schmidt señala deficiencias en la primera versión de la comedia (1995: 116), Grathoff sostiene que Goethe no debió tratar de ajustar el texto a su propia visión dramaturgica (1995: 315) y para Müller-Salget no cabe duda de que Goethe no comprendió la obra (2011: 95), aunque al mismo tiempo admite que la elección de representar el final de la primera versión tampoco fue de ayuda (ibíd.: 96, nota 107). En cualquier caso, el conflicto sirvió para alimentar un «Rezeptionsmythe» (Grathoff 1995: 322) que se ha ido fraguando desde el mismo siglo XIX. De acuerdo con un testimonio de su amigo Ernst von Pfuel publicado en 1863, Kleist habría afirmado en numerosas ocasiones tener una única meta:

¹⁵⁷ Entre los testimonios recopilados por Sembdner no faltan descripciones detalladas del ambiente que se vivió durante la representación. De forma representativa, K. A. Schwerdtgeburch aseguraba que «[...] das ganze Publikum seinen Unwillen gegen die Aufführung des Stückes in demonstrativster Weise, durch Pfeifen, Zischen etc., kundgetan habe» (Lebensspuren n° 243).

¹⁵⁸ Otros de los poemas que hacen mención directa a Goethe incluirían según Hartmut Fröschle (2002: 279) «Der Theater-Bearbeiter der Penthesilea» (DKV III, 413), «das frühreife Genie» (DKV III, 415) y «Die lebendigen Pflanzen» (DKV III, 417), dirigido al tratado «Metamorphose der Pflanzen». «Kömodienzettel» (DKV III, 412) y «Dedikation der Penthesilea» (ibíd.) también ironizan con posibles reacciones a la obra (Müller-Salget 2011: 103).

¹⁵⁹ Falk sostiene también que Goethe no dirigió «ni una palabra» a Kleist en respuesta a la «warmen höchst gemütvollen Brief» enviada por este (Lebensspuren n° 241), lo que sugiere o bien que Falk desconocía que Goethe sí envió una contestación, o bien (aunque mucho menos probable) que Kleist envió una segunda misiva que no se ha conservado y sobre la que no existen más referencias.

[...] der größte Dichter seiner Nation zu werden; und auch Goethe sollte ihn daran nicht hindern. Keiner hat Goethe leidenschaftlicher bewundert, aber auch keiner ihn so wie Kleist beneidet und sein Glück und seinen Vorrang gehaßt. Dem Freunde gestand er in wilderregten Stunden, wie er es meinte: »Ich werde ihm den Kranz von der Stirne reißen«, war der Refrain seiner Selbstbekenntnisse wie seiner Träume... (Lebensspuren n° 112).

Hamacher (Breuer 2013: 217-18) cita estas declaraciones como el desencadenante de toda una línea de análisis dedicada a perpetuar el tópico del conflicto Kleist-Goethe que contó en el siglo XX con el trabajo de Katharina Mommsen (1979) como momento álgido y fue continuada por autores como Diethelm Brüggemann (1985: 89-174)¹⁶⁰. Sin embargo, como expone Fröschle¹⁶¹, en la primera década del siglo XX (mucho antes, por tanto, de que Mommsen popularizase la idea de una «lucha» entre Kleist y Goethe) ya había comenzado a desarrollarse un debate en torno al auténtico culpable de un conflicto que nadie parecía negar, de tal modo que para él se distinguen dos bloques ideológicos claros: el de los defensores de Kleist y el de los partidarios de Goethe (2002: 69-70). Al margen de la crítica, entre muchos de los más brillantes escritores en lengua alemana de esta época se observa la tendencia a culpar a Goethe del pobre reconocimiento recibido por Kleist en los cien años siguientes a su muerte. Por ejemplo, Hugo von Hofmannsthal acusa en el texto *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902) al «Greis von Weimar» de haber matado el alma de Kleist (cit. Fröschle 2002: 279), y la defensa que Thomas Mann realizó de su figura como artista pasó a menudo por arremeter de forma directa contra Goethe, como indican Curtis Maughan y Jeffrey L. High (2013: 97)¹⁶²: así sucede en la carta a su hermano Heinrich Mann del 17 de noviembre de 1910, en la que, tras haber releído *Michael Kohlhaas*, se confiesa «[...] wütend auf Goethe, der ihn [Kleist] wegen seiner Hypochondrie und seines Widerspruchsgeists abgelehnt hat», y en su discurso por el 150 aniversario del nacimiento de Kleist, donde afirma que nunca comprenderá «[...] die grausame Kälte Seiner geliebten Majestät gegen Kleist und gegen seiner Neigung zu pathologischer Stoffwahl» (cit. en Maughan / High 2013: 97)¹⁶³. En la práctica, sin embargo, no todas

¹⁶⁰ Brüggemann acusa a Kleist de ser el culpable de la «mitificación» de su pugna con Goethe, de la cual habría resultado favorecido a ojos de la crítica (1985: 174).

¹⁶¹ Pese a reconocer que la adscripción de Kleist al Romanticismo no es exacta (2002: 279), el trabajo de Fröschle dedica un espacio importante a su relación con Goethe (2002: 68-78; 279-302).

¹⁶² Cfr. también Fröschle (2002: 279).

¹⁶³ Sobre los comentarios de Hofmannsthal, Mann y otros de sus coetáneos, cfr. también Lütteken (2004: 86-91). Hacia 1949, tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, la opinión de Mann sufriría un

estas intervenciones resultan tan sencillas de catalogar en un bando u otro. En 1933 John C. Blankenagel criticaba con dureza la biografía en forma novelada de Kleist firmada por Émilie y Georges Romieu (1931) debido a que esta «[...] does such violence to facts and to the character of Goethe as to demand refutation» (1933: 18), pero aunque niega cualquier premeditación por su parte de perjudicar la carrera de Kleist y aboga por rebajar el tono polémico con el que dicha obra presenta el conflicto entre los dos escritores, también reconoce que Goethe no supo entender y valorar a su compatriota a causa de sus discrepancias en la forma comprender el arte, e incluso especula con que su destino habría sido mejor de haber contado con el reconocimiento de este (ibíd.: 20). Una postura aún más objetiva es la que defiende Nadler, para quien el choque entre los que considera los dos poetas más grandes de su tiempo (1942: 5) se debió no a una afrenta concreta, sino a su pertenencia a ámbitos contrarios por naturaleza (el Clasicismo contra el Romanticismo, la política del siglo XVIII contra la del siglo XIX, etc.):

Wir ahnen noch am ehesten, was sich hier begeben hat, wenn wir in Goethe und Kleist das feindliche Treffen der beiden Generationen sehen, der Väter und der Söhne, des Lebens, das ewig gegen sich selber andringt und unablässig mit seinem eigenen Gesetz im Kampf liegt. Diese Tragödie hat sich ganz aus dem unberechenbaren, unbegreiflichen Urgrunde der Persönlichkeit entladen. [...] Kleist hat Goethe bewundert und darum gehaßt. Goethe hat Kleist verstanden und darum verworfen. Wie kann man, wo so elementare Kräfte im Spiel sind, von Recht und Unrecht sprechen und Gerechtigkeit stiften wollen? (ibíd.: 7).

En sintonía con lo esperable del innegable salto generacional entre ambos, tanto Schmidt (1995: 113) como Grathoff (1995: 319) señalan ejemplos de textos concretos que ilustran cómo sus desavenencias se explican en gran medida debido a una incomprensión mutua. En cualquier caso, y de nuevo según Hamacher, la polémica no habría sido definitivamente suavizada o incluso desmentida (pese a su pervivencia en el imaginario de la crítica alemana) hasta las intervenciones de, entre otros, Helga Gallas (2005: 209-16), Erich Meuthen (2001) o Wolfgang Wittkowski (1995: 367-88), quien defiende de hecho una lectura en positivo de Goethe por parte de Kleist. No obstante, Peter Goldammer (en respuesta a la obra de Mommsen) ya había alertado sobre los

giro importante: de pronto encuentra muchos aspectos de Kleist «entsetzlich» (Nachruhm n° 500a), sobre todo en relación con el furor nacionalista de *Die Hermannsschlacht* (Lütteken 2004: 87).

riesgos de no cuestionar la veracidad del relato de Pfuel aun cuando este lo había compartido en una edad avanzada y, debido a su memoria, no era un testigo de fiar (1977. Cit. en Fröschle 2002: 72). Pero aun asumiendo que Kleist realmente ambicionara «arrancarle a Goethe la corona de la frente», llegados a este punto se antoja necesario extrapolar una de las acusaciones que Blankenagel (1933: 19) hace de la biografía de los Romieu (su premeditada omisión del comienzo y el final de la carta de Goethe a Kleist, que de algún modo rebajaban el tono crítico del resto¹⁶⁴), a la actitud de quienes han insistido en ver en el binomio Goethe-Kleist dos caracteres irreconciliables. Según Falk, poco antes de la representación en Weimar de *Der zerbrochene Krug* Goethe habría dicho que era necesario que los actores realizasen pausas «[...] damit die Zuschauer Zeit behielten sich auszulachen», lo que revelaría que él mismo había disfrutado de la lectura de la obra antes de disponerse a dirigirla (Lebensspuren n° 241)¹⁶⁵, y una carta a Johanna Schopenhauer prueba que Goethe tuvo intención de volver a representar la obra apenas un mes tras la muerte de Kleist, siguiendo esta vez la versión abreviada (Lebensspuren n° 253). En este sentido, resulta sencillo pasar por alto las numerosas instancias en que se observa, como sugería Wittkowski (1995) en referencia a los nexos entre *Hermann y Dorothea* y *Die Hermannsschlacht*, una recepción en positivo¹⁶⁶. Hamacher (2013: 215) recopila pasajes de varias cartas de Kleist escritas entre 1799 y 1801 que prueban que este estaba familiarizado, como mínimo, con el *Wilhelm Meister*, el *Werther* y *Torquato Tasso*¹⁶⁷: pese a su contemporaneidad, las obras de Goethe pertenecían para el joven Kleist al canon literario alemán y como tales eran susceptibles de ser citadas y referenciadas, hasta el

¹⁶⁴ En concreto, Goethe sintió la necesidad de dedicar el final de la carta a disculparse por su franqueza: «[v]erzeihen Sie mir mein Geradezu: es zeugt von meinem aufrichtigen Wohlwollen. Dergleichen Dinge lassen sich freilich mit freundlichem Tournüren und gefälliger sagen. Ich bin jetzt schon zufrieden, wenn ich nur etwas vom Herzen habe» (DKV IV, 410). No puede obviarse sin embargo que su postura se endureció con los años, hasta el punto de declarar que «[b]eim Lesen seiner »Penthesilea« bin ich neulich gar zu übel weggekommen» (Lebensspuren n° 281). Hamacher ha apuntado a que el texto de Kleist debió de causarle en cualquier caso una impresión profunda, pues en una carta del 27 de agosto de 1820 a Christoph Ludwig Friedrich Schultz emplea la expresión «organisches Fragment» con la que Kleist le presentó su *Penthesilea* (cit. en Breuer 2013: 216). Yendo aún más allá, Werner Günther (1968) ha propuesto que el relato de Goethe *Die wunderlichen Nachbarskinder* puede considerarse una reinterpretación de los temas de *Penthesilea*.

¹⁶⁵ De hecho, en la misma carta en la que Goethe expone a Adam Müller su idea de representar la obra en Weimar, y aun con el reparo de ver en ella un exponente de lo que llama «unsichtbares Theater», la alaba afirmando que «[...] hat außerordentliche Verdienste und die ganze Darstellung dringt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf» (Lebensspuren n°185).

¹⁶⁶ Su conclusión es de hecho que «[...] er [Kleist] Goethes Epos mehr als irgend eine andere Dichtung geradezu geplündert hat, außer für *Die Hermannsschlacht* für sein Gesamtwerk, und zwar für seine Zentralthemen» (1995: 384-85).

¹⁶⁷ Cfr. también Müller-Salget (2011: 101-103).

punto de compartir con Wilhelmine von Zenge en una carta del 14 de septiembre de 1800 su perplejidad por la ausencia de obras de Wieland, Goethe o Schiller en la biblioteca de Würzburg aludiendo a que «[n]irgends kann man den Grad der Cultur einer Stadt u. überhaupt den Geist ihres herrschenden Geschmacks schneller u. doch zugleich richtiger kennen lernen, als — in den Lesebibliotheken» (DKV IV, 121)¹⁶⁸. Si bien cabría especular con lo contrario, estas referencias no cesaron tras sus desencuentros personales con Goethe. El último de sus dramas, *Prinz Friedrich von Homburg*, ha sido interpretado como una respuesta al *Egmont* (1788)¹⁶⁹, y Carol Jacobs (1989: 175-76) ha señalado que la sentencia inscrita en la lápida de la condesa protagonista de *Der Griffl Gottes*, anécdota que fue publicada en las *Berliner Abendblätter* de 1810/11 (DKV III, 355), es en realidad una cita textual del desenlace de la primera parte del *Fausto*, en el que Mefistófeles pronuncia la palabras «Sie ist gerichtet» (HA III, 145). Del mismo modo, en una carta de mayo de 1811 Kleist se refiere (sin nombrarlo) a Goethe al comparar sus propias reflexiones en torno a la relación entre literatura y música con las que «ein Dichter [...] mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage» (DKV IV, 485) había dedicado ya al estudio del color (Breuer 2013: 216; Müller-Salget 2011: 106), pero aún más clara queda expresada su admiración en un artículo para las *Berliner Abendblätter* del 17 de octubre de 1810 titulado «Unmaßgebliche Bemerkung», en el que las obras teatrales de Goethe son puestas como ejemplo de auténtica calidad (Müller-Salget 2011: ibíd.)¹⁷⁰, y en el pequeño ensayo de 1811 «Ein Satz aus der höheren Kritik», en el que llega a afirmar que apreciar obras de la magnitud de las de Schiller o Goethe no es señal de un sentido artístico extraordinario, pues lo artístico en ellas es más que evidente (DKV III, 565).

Es necesario separar por tanto la percepción que Kleist pudiera tener de Goethe como persona y como escritor¹⁷¹, lo que a su vez implica no descartar de inmediato

¹⁶⁸ Mucho más directas son las declaraciones de Zschokke, quien, tras conocer a Kleist y Ludwig Wieland, sentencia: «Goethe hieß ihr Abgott» (Lebensspuren n° 67a).

¹⁶⁹ Cfr. Sigurd Burckhardt (1970: 94-100) y Donald H. Crosby (1970).

¹⁷⁰ El artículo en cuestión, en el que Kleist critica el programa de representaciones del Nationaltheater, entonces bajo la dirección de August Wilhelm Iffland, comienza así: «Wenn man fragt, warum die Werke Göthe's so selten auf der Bühne gegeben werden, so ist die Antwort gemeinhin, daß diese Stücke, so vortrefflich sie auch sein mögen, der Kasse nur, nach einer häufig wiederholten Erfahrung, von unbedeutendem Vorteil sind» (DKV III, 573). Resulta significativo que fuese el único que firmó con sus iniciales (H. v. K.), según indica Müller-Salget (2011:106).

¹⁷¹ Tal vez de forma acertada, Uwe Schütte (2006: 30) emplea el concepto de la *Anxiety of Influence* de Harold Bloom para caracterizar la relación entre Kleist y Goethe: como alumno, el deseo del primero sería superar al maestro, pero no anulándolo, sino creando en su lugar algo completamente novedoso.

posibles puntos de contacto en el pensamiento de ambos autores¹⁷². Incluso si la opinión de Goethe sobre Kleist que ha quedado para la posteridad es la de que este le despertaba «Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre» (Nachruhm n° 274)¹⁷³, su rechazo no anula las (por escasas que estas se antojen) coincidencias entre ellos. Así y todo, es innegable que, voluntariamente o no, su actitud hacia Kleist tuvo dos consecuencias importantes sobre la crítica del siglo XIX, la más inmediata de las cuales fue la de aportar un argumento más para su ostracismo del canon literario alemán (Blamberger 1995: 31): aunque Blankenagel rechaza hacer a Goethe culpable de los problemas de Kleist o ver en su desdén hacia este una enemistad personal, a la vez admite que «[s]ympathetic understanding and aid from Goethe would very probably have paved the way for recognition, and might have averted the crisis which resulted in Kleist's suicide» (1933: 20). Como es lógico, el trancado «camino hacia el reconocimiento» que la obra de Kleist experimentó en su propia tierra tuvo un efecto palpable en el resto de Europa¹⁷⁴. En los años en que la idea de la *Weltliteratur* comenzaba a ganar adeptos en el exterior, los pioneros en la reivindicación de la literatura alemana y en la transmisión del sueño goethiano (cuya visión de las letras alemanas estaba en gran medida condicionada por los intercambios intelectuales o la amistad personal con Goethe) mantuvieron a Kleist al margen de toda discusión significativa al respecto: por ejemplo, en un artículo de 1827 para el *Edinburgh Review* titulado «State of German Literature» con el que Carlyle pretendía acabar con el tópico de que las obras alemanas estuviesen caracterizadas por un «mal gusto» inherente a esta nación (en una actitud muy en consonancia con lo que años más tarde, y siguiendo la estela de Goethe, denominaría *World-literature*¹⁷⁵), el nombre de Kleist aparece citado junto a una «[...] multitude of lesser men» (Carlyle 1870: 23), pero, según Fred Bridgham, ni siquiera se referiría a Heinrich von Kleist,

¹⁷² Fröschle (2002: 76-77) cita una serie de artículos en los que diversos autores, como los ya mencionados Wittkowski o Gallas, han tratado de señalar contrastes y paralelismos en las obras o el pensamiento de Kleist y Goethe sin asumir de antemano un diálogo o un conflicto de ninguna clase que los justifique. No obstante, y sin ánimo de negar estas aportaciones, al mismo tiempo alerta del riesgo de interpretar toda la obra de Kleist como una «bewußte Bezugnahme auf Goethe» (ibíd.: 280).

¹⁷³ Según otro de los juicios de Goethe sobre Kleist más citados (Lütteken 2004: 75) este habría explicado así su rechazo: «Ich habe ein Recht, [...] Kleist zu tadeln, weil ich ihn geliebt und gehoben habe» (Falk 1832: 120). Al margen del grado de objetividad que pudiera tener el propio Falk con respecto a dos autores a los que apreciaba personalmente, y si bien por esa misma razón no suele ponerse en duda la parte más crítica de las reflexiones de Goethe que transcribe (Lütteken 2004: 75-76), el alegato de que Goethe hubiese llegado en algún momento a «querer» a Kleist resulta más que exagerado, como opina también Müller-Salget (2011: 99).

¹⁷⁴ La recepción internacional de Kleist se abordará en el capítulo 2.4.

¹⁷⁵ Cfr. el capítulo 1.2.1. del presente trabajo.

sino a Ewald Christian von Kleist (Breuer 2013: 445). Tampoco las reseñas de *Le Globe* contribuyeron a su éxito: en la crítica de *Prinz Friedrich von Homburg* publicada el 6 de septiembre de 1828 se apunta a que «[...] mit seinem romantischen Rahmen liegt das Stück so völlig außerhalb des französischen Geschmacks, daß es fast unmöglich ist, eine ernsthafte Analyse davon zu geben» (Hamacher 2003: 127).

Irónicamente, esta situación acabaría propiciando una progresiva reivindicación de Kleist por parte de quienes deseaban actualizar u oponerse al canon que Goethe representaba (Lütteken 2004: 61, 80-86):

Im Wunsch nach Emanzipation von Goethes übermächtiger Erscheinung definierte der literarische Nachwuchs der Jahrhundertwende so ein Ziel, das wesentlich das Interesse an Kleist mitbegründete. Daraus resultierte, daß Kleist eine gleich zweifache Vorreiterrolle zugewiesen wurde: in seiner eigenen Gegenwart als Kämpfer gegen die Klassik und – achtzig Jahre später im Zeichen der literarischen Avant-garden als Vorkämpfer der Moderne, der zugleich Opfer der Klassik wurde (ibíd.: 84).

Esta tendencia comienza ya en el siglo XIX (momento en el que, como expone Lütteken, Kleist se convierte en una de las «[...] Schlüsselfiguren des sich wandelnden deutschsprachigen Literaturkanons» junto a Hölderlin y Büchner [2004: 5]¹⁷⁶), pero su poder contestatorio se mantiene a lo largo del siglo XX: «kleistisch [...], – was aber wohl nur heißen will: modern», sentencia Thomas Mann (1979: 161. Cit. en Breuer 2013: 417)¹⁷⁷. Para Lukács, «Kleist repräsentiert in der schroffsten Weise die romantische Opposition, mit allen ihren reaktionären Tendenzen, gegen den klassischen Humanismus der Weimarer Periode Goethes und Schillers» (1951: 20), un juicio generalizado que explica que, como señalaba Hermann Bahr, Kleist empezara a ser realmente popular a partir de la Primera Guerra Mundial, «als sich die ersten Zeichen einer Goethedämmerung meldeten»:

Der neuen Jugend, die den Krieg erlebt hatte, war Goethe zu kalt, zu steif: er hatte für sie nicht Chaos genug in sich. Diese Jugend fühlte sich durch ein ihr unfäßliches Erlebnis verstört, und [...] fand sie Trost an Kleist. Ja noch mehr: Kleist hat in seinen Werken einer der Nation erst an ihm durch ihn bewußt Menschenart, der preußischen, Gestalt und

¹⁷⁶ Cfr. también Hohendahl (1989: 196-97).

¹⁷⁷ Sobre la recepción del mito de Kleist en el marco de la Modernidad, cfr. Lütteken (2004: 190-310).

Ausdruck verliehen. [...] Er ist ein Mythos geworden [...] er hat sich in einen Motor deutscher Zuversicht verwandelt (Nachruhm n° 467).

En lo concerniente a la instrumentalización del binomio Goethe-Kleist en el ámbito del nacionalismo alemán¹⁷⁸, Lütteken apunta a cuatro vías principales para la construcción de un «chauvinistische ›Kleist-Mythos‹» antes de la Primera Guerra Mundial: el mito de Prusia, región a la que pertenecía la renombrada familia von Kleist; el mito de la nación alemana, cuya unidad Kleist postula ya a principios del siglo XIX; el culto personal a Bismarck, que se ve prefigurado en el Arminio kleistiano, y, por último, las teorías cultivadas en el seno del Imperio sobre la raza nórdico-germánica, de la que se hace miembro al poeta (2004: 153). Sin embargo, la reivindicación de Kleist como baluarte de lo germánico se cimenta incluso antes de su muerte como consecuencia de los intentos por dignificar el denostado género narrativo (del que era uno de los máximos exponentes¹⁷⁹) dentro de la producción literaria alemana, tal y como propone Wilhelm Grimm en 1810:

Man kann nun zwar nicht leugnen, daß in einer gewissen Art des Erzählens die Franzosen Meister sind [...]. Ist denn aber diese eigentümliche Manier schlechthin die allerbeste, die allein nachahmenswerte? und wenn kein Deutscher imstande sein sollte, in ihr es zur Meisterschaft zu bringen, folgt daraus, daß wir Deutschen in der Kunst des Erzählens nichts Vorzügliches leisten können? [...] Die Erzählungen nun, welche Herr von Kleist dem Publikum übergibt, sind keinesweges französischer, sondern durchaus deutscher Art, und nur um so vortrefflicher (Lebensspuren n° 370).

Grimm utiliza el símil del esclavo que se libra de sus cadenas para ejemplificar cómo en otros géneros, y gracias a reformadores como Lessing, las letras alemanas habían logrado emanciparse de los modelos franceses. La cuestión de la identidad también es clave para distinguir a Kleist de sus contemporáneos en una carta de Julius Mosen a Wolfgang Menzel¹⁸⁰ del 4 de mayo de 1855:

[...] Goethe und Schiller ließen sich von fremden Mustern, namentlich von den Griechen, auf den Nebenpfad leiten; die Romantiker irrten gar von einem Muster zu dem andern,

¹⁷⁸ Cfr. Lütteken (2004: 151-90) para un análisis detallado de este proceso desde la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁷⁹ Cfr. el capítulo 2.5.1 del presente trabajo.

¹⁸⁰ Menzel a su vez ya había destacado el valor de la obra de Kleist (Nachruhm n° 288).

von Calderon zu Shakespeare und wieder zurück zu Schiller und Goethe. Nur einer von ihnen ist von Bedeutung in der Darstellung der Selbstherrlichkeit und Verklärung der dunkeln Traumgewalt im Gemütsleben [...] ich meine, wie Sie erraten werden, Heinrich von Kleist (Nachruhm n° 313).

Aunque ciertamente no puede hablarse de Kleist como mero continuador de una tradición literaria concreta, Mosen omite que este tomó como modelo para muchas de sus obras los textos de Goethe o, como se analizará más adelante, de los clásicos griegos o la Ilustración francesa, lo que choca con el estatus de autor forjado a sí mismo con el que muchos teóricos nacionalistas pretendían desligarse de la injerencia foránea en las letras alemanas. Pero para no pocos autores del círculo de Mundt, Menzel o Arndt¹⁸¹, los más críticos con el mensaje cosmopolita de la *Weltliteratur* goethiana, esa ruptura de cadenas que los textos de Kleist persiguen a todos los niveles adquiriría un evidente calado político al extrapolar de su llamamiento a la resistencia contra Napoleón una defensa a ultranza de la identidad nacional que Goethe habría puesto en entredicho¹⁸². El contraste es claro: mientras que Goethe se recrea en la lectura de traducciones de sus propias obras y se asombra al encontrar entre las páginas de *Le Globe* ecos de la aceptación que estas han cosechado en el extranjero, el Kleist descrito por Ernst von Pfuel tiene como única meta convertirse en «der größte Dichter seiner Nation» (Lebensspuren n° 112). En su *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, Mundt se refiere a Kleist como «[...] den politischen Werther seiner Zeit» (1853: 295), una comparación que justifica aludiendo a semejanzas en el carácter y la actitud vital de ambos pero cuyas implicaciones van más allá: la creación literaria que cimentó la fama de Goethe, cuyo estatus como el escritor alemán por excelencia es incontestable en la época de Mundt pese a sus profundas discrepancias político-filosóficas con respecto al movimiento nacionalista, encuentra un heredero en Kleist; no *un* Werther, sino *el* Werther de su tiempo. Del mismo modo, la magnitud del *Kleist-Mythos* le lleva a buscar en su amor por la patria una de las causas de su abrupto final: «Das hauptsächlichste

¹⁸¹ Cfr. el capítulo 1.2.1 del presente trabajo.

¹⁸² Pocos pasajes de su obra resultan más explícitos en este sentido que los *Xenien* «Das Deutsche Reich» («Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden, Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf» [Schiller 1943: 320]) y «Deutscher Nationalcharakter»: «Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens; bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus» (HA I, 212). Para Wolfgang Rothe (1998: 216-36), Goethe tan solo hizo gala de patriotismo de forma esporádica con motivo de las guerras de Liberación; sus intervenciones en torno a la cuestión de la identidad nacional fueron por lo demás de naturaleza cultural antes que política, y en todo caso lo bastante vagas o marginales como para ser puestas en duda.

Pathos Kleists war aber das Vaterland, dessen Erniedrigung seit den Ereignissen von 1806 er so tief in sein Gemüth geschlossen hatte, daß er sich daran verzehren mußte» (ibíd.: 296)¹⁸³.

En cuanto a sus obras literarias, dos de los textos de Kleist han acaparado la lectura en clave nacionalista del resto de su producción. Destaca, en primer lugar, *Die Hermannsschlacht*, cuya temática propició desde la década de 1860¹⁸⁴ que, extirpada de todo valor artístico, la obra se convirtiera en «eine Fortführung der Politik mit anderen Mitteln» (Lütteken 2004: 165), hasta el punto de contribuir a que el imaginario nacionalista de la época personificase en Bismarck el mito del Hermann de Kleist (ibíd.: 172). En segundo lugar, Kleist buscó con *Prinz Friedrich von Homburg* hacer de la batalla de Fehrbellin (1675) un precedente que marcara el inicio de una guerra de liberación contra Francia, un propósito que no escondió en sus intentos por encontrar editor para la pieza: «[w]ollen Sie ein Drama von mir drucken, ein vaterländisches (mit mancherlei Beziehungen) namens *der Prinz von Homburg* [...]?» (DKV IV, 496). Pese a críticas como las vertidas por Bismarck hacia la idea de un oficial prusiano con miedo a la muerte¹⁸⁵, el público conectó con la figura del príncipe elector en lugar de con el protagonista para preservar la interpretación nacionalista de la obra (Breuer 2013: 413), lo que propició que el drama fuese «von Anfang an nationalistisch instrumentalisiert» (Hamacher 2003: 127). Max Koch afirmaba en 1902 que, tras el descubrimiento hacia 1870 del mensaje nacionalista oculto en la obra, era natural que la fama del otrora ignorado Kleist no dejara de aumentar en años sucesivos (cit. en Breuer 2013: 414), lo que de nuevo relaciona el resurgimiento de Kleist como escritor con el proceso de consolidación del estado alemán. Con tan ineludible precedente histórico, la lectura sesgada en clave nacionalista de sus obras alcanzaría su máximo apogeo durante la época nazi: si en 1857/8 opinaba de él Heinrich von Treitschcke¹⁸⁶ que «[e]inen feurigeren Patrioten hat Deutschland nie gehabt» (Nachruhm n° 322) y en 1906 se convierte para Gustav Schüler en «einer der deutschesten unter unseren nationalen

¹⁸³ Este tópico gozó de una amplia popularidad en años sucesivos. Yendo aún más allá, obras como la tragedia de Elisabeth Berge *Heinrich von Kleist* (1902) presentan su muerte como un sacrificio en nombre de la patria y, por consiguiente, a Kleist como un auténtico mártir (Lütteken 2004: 183).

¹⁸⁴ Las reivindicaciones de la obra con anterioridad a esta fecha son escasas (Lütteken 2004: 164) pero significativas. De forma destacada, Gervinus declara que «[...] einen glühenderen Freund des deutschen Vaterlandes hatte es nie gegeben» (1842: 676), refiriéndose en particular a la importancia histórica de *Die Hermannsschlacht*.

¹⁸⁵ En este mismo punto se centra la crítica de Theodor Fontane, que sentencia: «so soll man vaterländische Stoffe nicht behandeln» (Cit. en Hamacher 2003: 132).

¹⁸⁶ Los comentarios de Treitschcke sobre Kleist a partir de 1860 suponen un buen ejemplo de cómo este se convirtió en esta época en el modelo de patriota ideal (cfr. Lütteken 2004: 138-41).

Dichtern» (cit. en Breuer 2013: 415), en 1935 es consagrado por Georg Minde-Pouet como «Klassiker des nationalsozialistischen Deutschland» (1935: 90)¹⁸⁷, de tal modo que puede afirmarse que «[e]ine breite, ältere Tradition patriotischer bis extrem nationalistischer Kleist-Deutung wurde von NS-Regime so gut wie bruchlos übernommen» (Maurach 2011: 18). *Die Hermannsschlacht*, *Prinz Friedrich von Homburg* y sus textos políticos fueron utilizados en este periodo para justificar desde la legitimidad de la figura del *Führer* hasta la supremacía racial germánica¹⁸⁸ y el Holocausto¹⁸⁹.

Sin ánimo de realizar un análisis pormenorizado de la recepción de Kleist en la Alemania nazi¹⁹⁰, su imagen como predecesor del pensamiento del tercer Reich ya quedaría en entredicho si se contrasta con las múltiples voces que se negaron desde el exilio a aceptar la imagen oficial de Kleist difundida por el partido nacionalsocialista (Maurach 2011: 387-462) y con la existencia de toda una línea de interpretación paralela que subraya su afinidad con la izquierda¹⁹¹, pero en realidad basta con abordar los propios textos de Kleist en relación con los acontecimientos históricos de su época para contextualizar las citas que los ideólogos nazis extirparon de su obra. Maurach ha subrayado el carácter ambivalente de los dos textos literarios de referencia para el nazismo, que produciría lo que denomina un *Kipp-Effekt* (la existencia de dos interpretaciones posibles y dependientes del punto de vista del intérprete que, sin embargo, no son compatibles entre sí): *Prinz Friedrich von Homburg* puede tanto entenderse como exaltación del sacrificio personal en favor de la nación como analizarse desde la perspectiva del conflicto de lealtad, y *Die Hermannsschlacht* puede ser tanto un llamamiento al levantamiento nacionalista como una crítica contra la

¹⁸⁷ Cfr. Klaus Kanzog (1988: 313).

¹⁸⁸ Los intentos por relacionar el genio artístico con una tipología racial concreta no eran desconocidos incluso décadas antes del ascenso de Hitler, y tanto Kleist como los personajes de sus obras fueron citados al respecto en un número significativo de ocasiones (Lütteken 2004: 161-63); por ejemplo, Otto Hauser (1916. Cit en Lütteken 2004: 162) menciona a Kleist (entre otros muchos nombres de la talla de Goethe, Bismarck, Wagner o Kant) como representante de los auténticos germanos.

¹⁸⁹ En su reseña para el *Völkischer Beobachter* del estreno de *Die Hermannsschlacht* en el Residenztheater de Múnich (18 de octubre de 1927), Alfred Rosenberg escribe: «[...] Wir wissen, daß ein Ende sein muß mit der Liebespredigt für unsere Feinde, daß heute noch viel mehr als vor 1000 Jahren Haß unser Amt ist und unsere Tugend Rache. Wir wissen auch, was wir zu sagen haben, wenn Angstmänner ihre Feigheit mit der Bemerkung bemänteln wollen, „es gäbe doch auch gute Juden“: dasselbe, was Kleist den Hermann sagen ließ, als seine Gattin ihn um das Leben der „besten Römer“ bat: „Die Besten, das sind die Schlechtesten.“ Denn diese machen uns mürbe im Kampfe gegen die andern. So ist Kleist unser» (Cit. en Johannes F. Lehmann 2006: 28).

¹⁹⁰ Cfr. Claudia Albert (1994: 77-187), Rolf Busch (1974) y Maurach (2007; 2008; 2011).

¹⁹¹ Cfr. Kanzog (1988) y Grathoff (1979: 110-179). Sobre la recepción de Kleist en la RDA, cfr. también Barthel (2015), Herminghouse (1981: 217-248), Honnert (1988), Küntzel (1980: 105-139), Leistner (1988; 2001) y Namowicz (1995).

demagogia política que hace visibles para el espectador los trucos de la propaganda (2011: 21-22) ¹⁹². Pero en cuanto a esta última, e incluso asumiendo la lectura que hace de ella un instrumento de agitación, si se tiene en cuenta que el fervor patriótico de Kleist estaba motivado por una necesidad tan acuciante como la expulsión de los invasores franceses que habían sometido los territorios alemanes¹⁹³, para Jochen Schmidt solo cabe una lectura posible de *Die Hermannsschlacht*:

Freiheit ist das zentrale politische Anliegen in der Hermannsschlacht. Kleist propagiert in seinem Drama um der Freiheit willen eine große nationale Erhebung, aber keineswegs einen blindwütigen Nationalismus, für den das Stück später immer wieder erhalten musste. Nicht die Nation, sondern die Freiheit ist der höchste Wert (Breuer 2013: 271).

De igual modo, indica Uerlings, si la palabra «Vaterland» es la «entscheidendes Leitwort seit der Niederlage von Jena und Auerstedt 1806» en sus textos políticos, esta debe entenderse en oposición a los conceptos de «Tyrannei» y «Sklaverei» y vincularse, por tanto, al deseo de libertad (1991: 187). Pero volviendo a *Die Hermannsschlacht*, aunque el carácter extremista del personaje principal sirve de contrapunto a un timorato Friedrich Wilhelm III, a quien Kleist acusa en sus cartas por su pasividad frente a Napoleón, al mismo tiempo se deduce del pacto con su rival Marbod una propuesta clara: para triunfar en la rebelión, Prusia y Austria debían dejar a un lado sus intereses particulares y colaborar (Breuer 2013: 271). Incluso el patriotismo extremo de Hermann se antoja difícilmente conciliable con el fervor nacionalista de finales de siglo XIX si, como argumenta Elystan Griffiths, se presta atención a la rapidez con la que este asume la destrucción de los símbolos culturales nacionales con tal de conseguir la libertad: Hermann no solo se muestra imperturbable ante la destrucción del bosque de Thuisikon (referencia a la obra *Hermanns Schlacht* de Klopstock, que denomina a los alemanes «die Söhne Thuisikons» [Cit. en Griffiths 2005: 62]), sino que hasta se alegra, con lo que

¹⁹² Así, opina Lütteken, «[d]er sogenannte ›Kleist-Mythos‹ läßt sich von daher kaum als eine homogene Einheit begreifen, wohl aber als eine janusköpfige Erscheinung die, gebunden an Zeitgeist und Weltanschauung, wechselweise jeweils das eine oder andere Gesicht präsentiert» (2004: 152). Sobre la tendencia histórica a subrayar los aspectos políticos de Kleist aun en detrimento de criterios estéticos, Lütteken alerta de que no siempre basta con identificar la afiliación del intérprete en cuestión para aislar la postura real de Kleist, pues el *rechten* y el *linken Mythos* no experimentan una sucesión, sino que «über verhältnismäßig lange Zeiträume gleichsam parallel existierten und im öffentlichen Diskurs heftig konkurrierten» (ibíd.).

¹⁹³ Respecto a este punto, la crítica suele citar la carta a Heinrich Joseph von Collin de los días 20-23 de abril de 1809, en la que Kleist confirma haber escrito *Die Hermannsschlacht* «[...] einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet [...] jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich *schenke* es den deutschen; machen Sie nur, daß es gegeben wird» (DVK IV, 432).

«Kleist seems to suggest that such solemn attachment to cultural symbols is no longer appropriate in the political world under Napoleon» (ibíd.: 63). Aún más esclarecedor resulta el siguiente fragmento de la obra (frecuentemente ignorado por los intérpretes más nacionalistas del drama) en el que Hermann, aunque condicionado por sus prejuicios contra los romanos, alcanza a vislumbrar una Europa plurinacional y unida:

Wenn sich der Barden Lied erfüllt, / Und, unter *einem* Königszepter, / Jemals die ganze Menschheit sich vereint, / So läßt, daß es ein Deutscher führt, sich denken, / Ein Britt' ein Gallier, oder wer Ihr wollt; / Doch nimmer jener Latier, beim Himmel! / Der keine andre Volksnatur / Verstehen kann und ehren, als nur seine (DKV II, 459).

Esta idea de comunidad internacional se expresa de forma mucho más detallada en un texto que Kleist planeó publicar en *Germania* (proyecto que, sin embargo, nunca llegó a concluir), titulado «Was gilt es in diesem Kriege?» (1809):

Eine Gemeinschaft gilt es, [...] deren ausgelassenster und ungeheuerster Gedanke noch, [...] Unterwerfung unter eine Weltregierung ist, die, in freier Wahl, von der Gesamtheit aller Brüder-Nationen, gesetzt wäre. [...] Eine Gemeinschaft, die dem Menschengeschlecht nichts, in dem Wechsel der Dienstleistungen, schuldig geblieben ist; die den Völkern, ihren Brüdern und Nachbarn, für jede Kunst des Friedens, welche sie von ihnen erhielt, eine andere zurückgab (DKV III, 478-79).

Una tendencia cosmopolita de esta índole estaría para Ethel Matala de Mazza «[...] unvermittelt neben konservativ-ständischen Vorstellungen eines zu restituierenden alten Reichs» (Breuer 2013: 348), y, en efecto, una posible interpretación del pasaje se referiría a la constitución de una «Gemeinschaft» entre los pueblos alemanes. No obstante, la elección del léxico («Brüder-Nationen», «Weltregierung») apunta igualmente a un proyecto supranacional que Martin Maurach (2009: 374-75) relaciona directamente con la síntesis entre patriotismo y cosmopolitismo extendida en el ideario masón¹⁹⁴. Que estas citas fuesen escritas tras la invasión napoleónica y durante los últimos años de vida de Kleist anula la teoría de una transición abrupta entre un

¹⁹⁴ En concreto, la conciliación entre las ideas nacionalistas de Kleist y su adscripción a una comunidad supranacional estaría relacionada con una concepción de patriotismo como la siguiente: «Der Freimaurer hat aber außerdem noch seinen Patriotismus der Menschheit, das Gefühl der Verbundenheit mit allen Menschen. Durch die höchste Entwicklung seines eigenen Volkstums will er dem Aufbau der Menschheit dienen» (cfr. Lennhoff / Posner 1932: 1189. Cit. en Maurach 2009: 375).

cosmopolitismo inicial y un posterior nacionalismo a ultranza, como defendía Minde-Pouet en relación con su propia experiencia vital y la de Adolf Hitler¹⁹⁵ (Maurach 2009: 376): aunque es cierto que sus primeras cartas reflejan un rechazo explícito a las ideas de Estado y sociedad de marcado corte roussiano (Breuer 2013: 269)¹⁹⁶, entre estas y los textos políticos posteriores al desastre de 1806 no existe una ruptura irreconciliable, sino más bien un desarrollo obligado por las excepcionales circunstancias políticas de la época que se vislumbra en momentos claramente inspirados en la obra de Rousseau (como el de la escena del valle en *Das Erdbeben in Chili*¹⁹⁷, relato cuya composición y publicación se corresponde precisamente con el que debería ser el periodo clave de tan marcado vuelco en su pensamiento). Otros de sus textos más tardíos revelan una vocación supranacional impropia de un nacionalismo ciego al apelar a la humanidad en su conjunto: mientras que *Die Hermannsschlacht* era un regalo para los alemanes, en una carta a Marie von Kleist de 1811 en la que habla de su experiencia con *Das Käthchen von Heilbronn* sentencia que «[k]urz ich will mich von dem Gedanken ganz durchdringen, d[a]ß wenn ein Werk nur recht frei aus dem Schoos eines menschlichen Gemüths hervorgeht, d[a]ßelbe auch nothwendig darum der ganzen Menschheit angehören müße» (DKV IV, 484); por otro lado, el plan pedagógico que propone en el «Allerneuester Erziehungsplan» (1810) no tiene como objetivo último el desarrollo de los ciudadanos alemanes, sino que, en un escrito que se apoya en ejemplos extraídos de contextos tan diferentes como la historia de la formación de Roma o el de la colonia penal de la bahía de Botany en Australia (DKV III, 549), persigue «den Fortschritt der Menschheit» (DKV III, 550).

En definitiva, el tópico de sus diferencias irreconciliables con Goethe y la estrecha conexión entre la recepción de Kleist y el desarrollo del nacionalismo alemán han propiciado que, en términos históricos, la crítica haya pasado por alto la presencia (por mínima que esta sea) de una tendencia cosmopolitista subyacente a muchos de sus textos de madurez. Debido a su prematura muerte, no podemos sino especular con el rumbo que habría tomado su obra de haber sobrevivido a la caída de Napoleón en lo que a la conciliación entre nacionalismo y cosmopolitismo se refiere. Los detalles de su biografía, sin embargo, revelan una faceta suya que las lecturas en clave nacionalista de

¹⁹⁵ «Ich war vom schwächlichen Weltbürger zum fanatischen Antisemiten geworden» (Hitler 1942: 69. Cit. en Maurach 2009: 376).

¹⁹⁶ Blamberger sintetiza que «Rousseau ist der Mentor, dem Kleist bei allen Umbrüchen seines Lebensplans in den Jahren um 1800 folgt» (2012: 106).

¹⁹⁷ Cfr. los capítulos 2.2. y 2.3. del presente trabajo.

su obra acostumbran a no tener en consideración: Kleist se forjó como escritor en el extranjero, entre París y Thun, y toda su producción literaria posterior a *Die Familie Schroffenstein* no puede abstraerse de los continuos viajes que lo llevaron lejos de su Frankfurt natal¹⁹⁸. En 1808, Varnhagen opina de él en referencia a *Die Marquise von O...* que la historia no está compuesta como la de un *Dichter*, sino como la de un *Weltmann* (Lebensspuren n° 260); un siglo después, el autor que tal vez mejor captó la imagen de Kleist como pensador en el exilio, Robert Walser, dijo de él que fue «[...] darum, daß er schon in jungen Jahren nach Paris reiste, was sich meines Wissens kaum seiner Zeitgenossen herausnahm, ein ausgesprochener Europäer» (2006: 31). Y pese a todo, como señala Martin Roussel:

So zweifelsohne wichtig diese biografischen Etappen für die Ausbildung seines literarischen Formats gewesen sind, haben sie [...] in der Rezeption des preußischen Junkers (im Wilhelminismus), des Anti-Klassikers (in den literarisch-künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts) oder des im Lebensentwurf Gescheiterten (in Lebensphilosophie und Existentialismus) nur eine Nebenrolle gespielt. Das Nomadische an Kleist, das Widersprüchliche, das ihn weniger zum Grenzgänger als vielmehr zum Einzelgänger abseits der Pfade von Klassik und Romantik machte, widersetzt sich der Schematisierung. Und doch erlaubt es diese Außenseiterstellung, einen eigenen Rezeptionshorizont zu skizzieren (2011: 114).

2.2. La influencia de la literatura mundial en los relatos de Kleist

Una posible dificultad a la hora de investigar las fuentes empleadas por Kleist para elaborar sus relatos (tarea ya de por sí compleja, puesto que, exceptuando algunas menciones a autores concretos que se encuentran de manera excepcional en sus cartas, solo se puede recurrir para ello a conjeturas y afirmaciones de terceros) sería, en primer lugar, el uso irónico e incluso contestatario que Kleist hace de muchas ellas. Ni siquiera un enfoque cuantitativo o historicista del estudio de fuentes literarias como es el que en principio nos ocupa debería ser ajeno a esta circunstancia: de cara a establecer la vinculación de Kleist a la literatura mundial precedente no solo resulta relevante conocer los títulos exactos de los que este pudo valerse, sino además el modo y la finalidad con la que dichos materiales son utilizados (puesto que, puede argumentarse,

¹⁹⁸ Una detallada exposición de este argumento se encuentra en Roussel (2011).

la posición de Kleist con respecto a la tradición literaria anterior condiciona en parte su recepción por parte de autores posteriores). Otro factor a tener en cuenta es que, al ambientar sus obras en épocas pasadas (particularmente entre la Edad Media y el Barroco), Kleist tiende a valerse de lugares comunes y tópicos más que de fuentes como tales (Breuer 2013: 192). En estos casos, y aunque es posible comparar sus obras con los títulos a los que la crítica atribuye una mayor peso en la formación del imaginario colectivo de un determinado momento histórico (es decir, los títulos que más contribuyeron a que el público del siglo XIX tuviese cierta visión de, por ejemplo, la Italia renacentista), toda coincidencia será sospechosa de haberse producido sin que Kleist leyera la obra en cuestión, sino gracias a tópicos perpetuados por la sociedad en conjunto o a una recepción mediada del material original a través de otros autores.

Una vez expuestos estos reparos, y comenzando esta exposición por la Época Clásica, gracias al registro de la biblioteca de Dresden se sabe con certeza que Kleist solicitó el préstamo de obras de Aristófanes y Sófocles¹⁹⁹ en junio de 1803; poco antes, durante su estancia en la residencia de Wieland en Oßmannstedt entre enero y febrero de ese mismo año, tuvo que tener contacto directo con las de Eurípides debido a que Wieland trabajaba en esos momentos en una traducción suya (Breuer 2013: 185). Pese a que, como es lógico, la mayor parte de referencias a estas lecturas se encuentran en sus dramas (sobre todo en los dos de tema clásico, *Amphitryon* y *Penthesilea*), podemos hacer extensiva esta influencia a su producción en prosa debido al componente dramático inherente a la misma. Para Hee-ju Kim, «[...] seine Erzählungen sind reich an theatral ausgestalteten Szenen, an dramatisch gespannten und zugespitzten Dialogen, an expressiver, zuweilen bis ins Pantomimische gesteigerter Mimik und Gestik, überhaupt an einer dramatisch intensivierten Zeichensprache» (Breuer 2013: 295), y aunque muchos de estos rasgos podrían considerarse deudores del género teatral en sí más que de obras concretas, el carácter fundacional de la tragedia griega y el impacto que esta tuvo en los años formativos de Kleist invitan a buscar paralelismos con los clásicos. En cuanto a la estructura narrativa, el mismo modelo de «suceso sin explicación» – «proceso de descubrimiento» que Kleist emplea en *Der zerbrochene Krug* a imagen del *Edipo Rey* de Sófocles puede extrapolarse también a *Die Marquise von O...* y *Der Zweikampf* (ibíd.: 296). Por otro lado, y ya a nivel temático, los motivos

¹⁹⁹ La obra de Sófocles es mencionada de forma directa en el epigrama «Der Ödip der Sophocles» (DKV III, 414). En cuanto a la relación de la misma con *Der Zweikampf*, esta se retomará en el capítulo 3.3. del presente trabajo.

de la peste y de la rivalidad entre padre e hijo del mismo *Edipo Rey* se encuentran también en *Der Findling*; asimismo, la historia de Laodamia en la número 104 de las *Fabulae* de Gaius Iulius Hyginus (60 a.C.-10 d.C.) recuerda al modo en que Nicolo llega a la errónea conclusión de que Elvire tiene un amante tras espiarla (DKV III, 863). Piénsese además en el incontrolable frenesí destructivo que, como en *Las Bacantes*, se apodera de los personajes de *Michael Kohlhaas*, *Das Erdbeben in Chili* y *Die Verlobung in St. Domingo*, o en los «Leoparden und Wölfe» (DKV III, 303) que resuenan en el canto del *gloria in excelsis* en *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*: si bien en ninguno de estos títulos se encuentran citas directas a la obra de Eurípides (algo que sí ocurre en *Penthesilea*), el influjo de lo dionisiaco está presente en la práctica totalidad de los relatos de Kleist. Por último, Lukas Oberrauch (2003) ha propuesto más recientemente que la actitud de resistencia ante la arbitrariedad del poder establecido de Michael Kohlhaas sea un reflejo de la del *Prometeo encadenado* de Esquilo.

En cuanto a la literatura de la Edad Media, y aun contando esta con una presencia más prominente en los dramas de Kleist que en sus relatos, destaca una referencia al mito artúrico en *Michael Kohlhaas*: «doch als der Roßkamm sich erklärt hatte, fanden die Ritter ihn zu teuer, und der Junker sagte, daß er nach der Tafelrunde reiten und sich den König Arthur aufsuchen müsse, wenn er die Pferde so anschlage» (DKV III, 17). En cualquier caso, la recepción de esta época por parte de Kleist es en gran medida el resultado del cambio de imagen que esta experimentó en Alemania desde mediados del siglo XVIII, cuando comenzó a ser considerada como el momento en que el arte alemán adquiere carácter nacional propio, hasta el siglo XIX, cuando Novalis y los hermanos Schlegel²⁰⁰ crean un medievo utópico caracterizado por su unidad política y estética (Breuer 2013: 189). Kleist aprovecha materiales y motivos medievales para crear un escenario a gusto del público contemporáneo sin dejar por ello de desarrollar los temas de una poética caracterizada por la ironía y la contradicción. Su uso de las fuentes es, por tanto, más instrumental que exhaustivo, y no está exento de incongruencias: en *Der Zweikampf*, por ejemplo, la máxima autoridad política la ejerce el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, algo imposible si la historia sucede «gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts» (DKV III, 314), pues el sucesor de Carlos IV de Luxemburgo (fallecido en 1378) nunca fue coronado emperador. Por otra parte, pese a que se inspiró

²⁰⁰ Sobre la recepción de la Edad Media por parte de Novalis, cfr. Kasperowski (1994). En cuanto a los hermanos Schlegel, cfr. Höltschmidt (2000).

en las *Crónicas* de Jean Froissart (cuyos cuatro libros repasan muchos de los acontecimientos históricos más relevantes entre los años 1322 y 1400) para escribir este relato, ni el lenguaje ni las preocupaciones de los personajes son propias de ese tiempo, sino que, como señala John Leigh, «[...] the anxieties provoked by the apparent arbitrariness, the silent indeterminacy of God, seem modern. Kleist relates a medieval trial to which the scrutiny of an enlightened, doubting, secularized mentality is brought» (2015: 101)²⁰¹, y la descripción misma del procedimiento no escatima en detalles anacrónicos que combinan el juicio medieval con «[...] Attributen der frühneuzeitlichen verschriftlichten Judikatur» (Schubert 1985: 297). De forma similar, el conflicto bélico que aparece en *Michael Kohlhaas* tiene como telón de fondo un marco jurídico más propio del siglo XIX²⁰².

Entre los relatos de Kleist, es precisamente *Michael Kohlhaas* el título en el que con mayor claridad se caracteriza el periodo de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna como un momento de ruptura política, religiosa y social (Breuer 2013: 192), si bien la descripción de Kohlhaas como «einer der rechtschaffensten und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit» (DKV III, 13) en el contexto de su fallida revolución y el restablecimiento del orden anterior plantea numerosos interrogantes a la hora de valorar dicho cambio. En lo referente al ámbito religioso, la escena del diálogo con Lutero caracteriza la postura del reformador con una ambigüedad que contrasta con el modo en que el milagro de *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* defiende los intereses de la Contrarreforma, pero un análisis más profundo del relato pone en duda la naturaleza divina del suceso y, en consecuencia, la legitimación de la causa católica. Que Kleist prefiera recrearse en el potencial discursivo de estos momentos de transición más que en buscar una salida armónica de la crisis queda claro en *Das Erdbeben in Chili*, en el que la catástrofe que da título al relato (ocurrida en 1647, pero de innegable vinculación con el ambiente intelectual de finales del siglo XVIII) hace sucumbir físicamente toda fuente de autoridad política y religiosa de la ciudad sin que, en la práctica, el cambio conlleve la salvación de los protagonistas; tal es el grado de incertidumbre que, para don Fernando, «so war es ihm fast, als müßt er sich freuen» (DKV III, 221). En este sentido, el uso que Kleist hace de esta época «oft genug weniger um konkrete historische Bezugnahmen als um Imaginationsräume handelt»

²⁰¹ Leigh ve en la figura de Trota en particular «an essentially modern mind astray in a stubbornly medieval world» (ibíd.), lo que relaciona con la afinidad de Kleist por caracteres que parecen no encajar en su propio tiempo.

²⁰² Cfr. Boockmann (1985).

(Breuer 2013: 192), lo que responde a una metodología similar a la del aprovechamiento de los materiales medievales con los que trabaja. Así, y frente al entusiasmo con el que los románticos reciben la herencia fantástica y milagrosa de los géneros del *Volksbuch* y el *Exemplum*, Kleist se interesa por estas historias en la medida en que le permiten jugar con las expectativas del lector al invertir sus presupuestos genéricos y utilizar la noción de lo «*Wunderbare*» para desafiar la lógica (Breuer 2013: 194), tal y como sucede en *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* y *Das Bettelweib von Locarno*.

Centrándome ya en modelos literarios concretos de este periodo, la influencia de Molière y Shakespeare sobre Kleist no se limita a sus obras teatrales, si bien es obvio que es en este género donde la recepción de ambos autores adquiere una mayor importancia tanto a nivel temático como formal: por un lado, cabe señalar los paralelismos entre el *Tartufo* de Molière y el personaje de Nicolo en *Der Findling*, quien, como aquel, trata de seducir a la esposa de su benefactor (DKV III, 862-3)²⁰³. Por otro lado, y aunque las referencias a Shakespeare eran muy frecuentes en el siglo XIX (y Kleist no fue una excepción²⁰⁴), Bianca Theisen va más allá a la hora de explicar el escepticismo de Kleist desde la perspectiva de la obra del dramaturgo inglés:

Kleist radikalisiert dieses prinzip, »einseitige Ansichte der Wahrheit« zu bieten, so sehr, daß Wahrheit nur noch wahrscheinlich und selbst ihre Wahrscheinlichkeit wieder unwahrscheinlich wird in einer poetischer Welt, die Meinungen, Glaubenssätze, (Fehl-) Interpretationen, Mutmaßungen, Zweifel, Hypothesen und die Konstruktionen des Verdachts oder des Gerüchts gegeneinander ausspielt (1999: 97).

²⁰³ Stefanie Marx ha matizado las similitudes entre ambos personajes aludiendo a que, pese a responder al mismo prototipo de estafador, la obra de Molière mantiene una diferenciación clara entre verdad y mentira que no está presente en *Der Findling* (Marx 1994: 104). Al margen de esto, resulta difícil obviar la similitud entre el nombre de Elvire y el de la Elmire de Molière.

²⁰⁴ Breuer (2013: 193) cita como ejemplo una carta de Kleist a su hermana Ulrike del 18 de marzo de 1802 en la que se lee: «Mir ist das ganze vergangene Jahr wie ein Sommernachtstraum» (DKV IV, 303), pero solo es una de las múltiples referencias a las obras (y la persona) de Shakespeare que Kleist realiza en sus cartas. Una cita directa se encuentra en la carta a Otto August Rühle von Lilienstern de diciembre de 1805: «Er ist nicht das erste, ruhmlehzende Herz, das in ein stummes Grab gesunken ist; aber wenn der Zufall die ersten Kugeln gut lenkt, so sieht er mir wohl so aus, (und seine Lage fordert ihn ziemlich dringend dazu auf) als ob er die ertränkte Ehre, wie Shakespear sagt, bei den Locken heraufziehen würde» (DKV IV, 350-51). En otra carta dirigida a Marie von Kleist en junio de 1807 declara: «Ich arbeite, wie Sie wohl denken könn, doch ohne Lust und Liebe zur Sache. Wenn ich die Zeitungn gelesen habe, und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich, wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei?» (DKV IV, 378). Mucho antes, en 1800, (es decir, sin haber concluido siquiera su primera obra), había anunciado a Wilhelmine von Zenge su intención de renunciar a los lazos que lo vinculaban a la nobleza aludiendo a que «Shakespeare war ein Pferdejunge u. jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt» (DKV IV, 155). En este caso, la figura de Shakespeare aparece como un modelo vital en tanto que representa la cima de las aspiraciones profesionales de cualquiera que, sin importar sus circunstancias de origen, aspire a que su nombre perdure en el tiempo. Sobre la imagen de Shakespeare en las cartas de Kleist, cfr. Rolka (2017).

Si bien Theisen se refiere solo a *Die Familie Schroffenstein*, *Penthesilea* y *Amphitryon* para ilustrar la apropiación por parte de Kleist de «die skeptizistischen Versuchsanordnungen Shakespeares», la idea de que estas «nicht nur die Inhaltsebene der Texte strukturieren, sondern darüber hinaus deren metakommunikative Rahmungen, das Verhältnis von Autor, Text und Leser affizieren und dem Leser Urteilsenthaltung nahelegen» (ibíd.: 99-100) es extrapolable también a *Das Erdbeben in Chili*, *Der Findling* o *Die Verlobung in St. Domingo*. Una referencia textual más directa podría encontrarse en la única línea de diálogo de *Das Bettelweib von Locarno*: «wer da?», pregunta el marqués al fantasma que lo atormenta, y estas son precisamente las palabras con las que comienza *Hamlet*, obra en la que las presencias sobrenaturales juegan un papel fundamental en el transcurso de la historia²⁰⁵. Sucede además que en ninguno de los dos textos se recibe una respuesta satisfactoria, pues mientras que en la tragedia de Shakespeare la pregunta vuelve a recaer sobre el personaje que la formula, el marqués se encuentra con que «[...] da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut» (DKV III, 263). De forma significativa, la misma pregunta aparece en la *Anekdote* del *Berliner Abendblätter* que tiene a «(William) Shakespear» como protagonista (BKA II/7, 106), aunque en este caso su carácter es humorístico y sirve a Shakespeare para burlar a un actor que pretendía a la misma mujer que él²⁰⁶. En favor de la intuición de Oberlin habla el hecho de que Kleist ponga como ejemplo de obras de arte «eines großen Teils des Shakerspearschen» (DKV III, 565), lo que revela no solo su aprecio por este, sino también un grado de familiaridad con su producción dramática lo bastante alto como para distinguir cualitativamente entre unos títulos y otros; además, entre sus textos en prosa pueden encontrarse citas mucho más evidentes, como las que aparecen en *Brief eines Dichters an einen anderen*: «[...] und wenn Ophelia vom Hamlet sagt: ›welch ein edler Geist Ward hier zerstört‹ – oder Macduf vom Macbeth: ›er ›hat‹ keine Kinder!‹ [...]» (DKV III, 567).

²⁰⁵ En esta dirección apuntan Oberlin (2006: 114-15) y Rölleke (2002: 76). Otra sugerencia de Rölleke es que la onomatopeya «tapp! tapp!» con la que se caracterizan los pasos del fantasma en la misma historia sea un préstamo de la traducción al alemán del libreto del *Don Giovanni* de Mozart (obra del italiano Lorenzo da Ponte) que Friedrich Rochlitz publicó en 1801, aunque dicha teoría se antoja más complicada de probar (2002: 75).

²⁰⁶ La citada *Anekdote* es apenas una reelaboración de otra aparecida en *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* el 31 de octubre de 1803, motivo por el cual no fue incluida en las obras completas de la Deutsche Klassiker Verlag.

Por su parte, la influencia de Cervantes ha sido abordada por la crítica desde dos puntos de vista diferentes: bien a nivel genérico, considerando las aportaciones del español al desarrollo histórico de la novela corta (lo que daría pie igualmente a referirse al *Decamerón* de Boccaccio²⁰⁷, que Kleist también conocía²⁰⁸), o bien a nivel temático. Marx remite por ejemplo a *El celoso extremeño* como exponente del motivo de los celos en la tradición novelística, que puede rastrearse hasta el Piachi de *Der Findling* (1994: 93)²⁰⁹, pero la conexión más comentada entre ambos autores es sin duda la que une *Die Marquise von O...* con *La fuerza de la sangre*. Sin ánimo de profundizar en un análisis que será retomado en el epígrafe correspondiente, otros autores han puesto en entredicho que Kleist se inspirase realmente en Cervantes para adaptar un motivo (el del embarazo de origen desconocido) que se encuentra también en obras como el relato *L'Amant Rival et confident de Lui Mesme* (1739) de Madeleine Angélique de Gomez²¹⁰ o los *Ensayos* de Montaigne²¹¹ (DKV III, 771; Breuer 2013: 107-8)²¹². Precisamente en la misma línea que las de Montaigne, Adam Soboczynski sugiere que «Kleists Figuren zeichnen sich durch eine Verstellungskunst (*dissimulatio artis*) aus, wie sie in der europäischen Moralistik, etwa in den Texten Balthasar Graciáns präfiguriert war» (Breuer 2013: 260). Los tratados morales renacentistas (entre los que además de a Montaigne y Gracián es necesario citar *El Príncipe* de Machiavello²¹³ y *El Cortesano* de Castiglione) pueden considerarse en esencia un modelo para los relatos de Kleist en lo que concierne al derecho y la naturaleza del hombre, si no de manera directa, al menos sí por mediación de sus contemporáneos (ibíd: 193).

La relación de Kleist con los autores ilustrados franceses estuvo condicionada desde muy temprana edad por circunstancias biográficas, ya que en 1788 fue enviado a Berlín para estudiar en una escuela privada dirigida por el hugonote Frédéric Guillaume

²⁰⁷ Cfr. Liebrand (2000).

²⁰⁸ Aunque no puede afirmarse que se trate de una fuente directa, el comienzo de *Der Findling* (con la epidemia de peste que asola Ragusa) recuerda de forma inevitable al escenario que Boccaccio emplea para *El Decamerón*.

²⁰⁹ En ambos relatos, la simbología de las llaves juega un papel importante como salvaguarda del control doméstico por parte de los patriarcas: el personaje de Cervantes se hace fabricar una llave maestra para toda la casa, del mismo modo que Piachi lleva las llaves siempre consigo (1994: 93).

²¹⁰ Richard Maria Werner menciona el relato entre las posibles fuentes de Kleist y sugiere que tal vez conociera *La fuerza de la sangre* a través de la versión francesa (*La force du sang*) editada por Madeleine Angélique de Gomez, aunque él mismo termina por descartar una influencia real de la historia de Cervantes en *Die Marquise von O...* (Werner 1890. Cit. en Garrido 2008: 64).

²¹¹ Sobre Kleist y su relación con Montaigne, cfr. Moser (2000) y Schlüter (1987).

²¹² Distinto es el caso de *Der Zweikampf*, donde la crítica sí encuentra una posible inspiración en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (DKV III, 897; Breuer 2013: 142-43).

²¹³ Soboczynski relaciona directamente el pasaje en que la Marquesa es acusada por su padre de poseer diez veces la «List des Fuchses» (DKV III, 173) con *El Príncipe*, en el que Maquiavelo sugiere que el gobernante debe tener (y saber ocultar) la naturaleza del zorro (Breuer 2013: 260).

Hauchecorne y en el Collège Royal Française²¹⁴. Esta educación (que con toda seguridad incluyó la enseñanza del latín, el francés y la literatura y filosofía francesas) duró, sin embargo, apenas medio año, hasta que la muerte de su padre le obligó a regresar a Frankfurt (Blamberger 2012: 28); no obstante, y pese a que se desconocen los detalles de su formación posterior, dadas las numerosas referencias históricas, mitológicas y literarias presentes en su obra es asumible que Kleist continuara profundizando en estas materias, lo que por otro lado está en consonancia con la influencia que el mundo cultural francés ejercía en la Prusia de Federico II (Schmidt 2003: 18). Moser (Breuer 2013: 198) relaciona el escepticismo característico de los ilustrados franceses con la crisis de Kleist de 1801, la cual durante mucho tiempo se asoció solo a Kant; aunque en ningún caso puede atribuirse toda la responsabilidad del suceso a una única fuente, la influencia de estas lecturas quedaría corroborada por la carta que su hermana Marie le envió a su hijo el 10 de diciembre de 1811 (es decir, pocas semanas después del suicidio de Kleist): «Französische Literatur, Umgang mit Freigeistern hatten leider Zweifel in ihm gebracht. Er rang, um sie los zu werden, er kämpfte nach Überzeugung. Das griff seinen schwachen Körper an» (Nachruhm n° 88). ¿Pero qué nombres propios podemos destacar dentro de tan amplio grupo? En concreto, Kleist menciona en sus cartas a tres autores: Rousseau, Voltaire y Helvetius (Breuer 2013: 195), a los que tal vez habría que añadir a Diderot²¹⁵, Marmontel²¹⁶, Mercier²¹⁷ y Montesquieu²¹⁸; el impacto de los escritores franceses de finales de siglo, aun siendo más cercanos a Kleist en el tiempo, parece limitado o inexistente (David 1969: 12). De su afinidad con Helvetius destaca el uso que hace de sus postulados sobre el interés

²¹⁴ Cfr. Bertheau (2002) y Horst Häker (1983; 1989).

²¹⁵ La crítica ha abordado la relación entre Kleist y Diderot atendiendo principalmente al ensayo *Über das Marionettentheater* (cfr. Brodsky 1992 y Brown 1980); sin embargo, Hugo Aust (2012: 102) ha sugerido valorar los relatos de Diderot en el contexto de la recepción de la tradición novelística por parte de Kleist, aunque sin que ello conlleve necesariamente una influencia como tal por su parte.

²¹⁶ Breuer (2013: 92-93) menciona a Marmontel como responsable de la popularidad del concepto de «cuentos morales» (*Contes Moraux*) que Kleist trasladó al alemán como *Moralische Erzählungen*. Por otro lado, Gisela Schlüter (1989) ha señalado una coincidencia temática entre *Das Erdbeben von Chile* y la obra de Marmontel *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777), en la que un español llamado Alonzo de Molina se enamora de la inca Cora (cfr. también Zantop 1997: 123 y ss.).

²¹⁷ Para Ingrid Oesterle (1988: 98), la imagen de París que Kleist transmite en sus cartas (y que, como se expondrá más adelante, respondía más a motivos literarios que a vivencias personales) no solo contendría referencias a Rousseau, sino también a la obra de Louis-Sébastien Mercier *Tableau de Paris* (1781).

²¹⁸ Paul Hoffmann (1924: 43) fue el primero en señalar las posibles referencias de las cartas de París a Montesquieu. Sean Allan también ha mantenido que la carta del 29 de julio de 1801 a Adolfine von Werdeck contiene citas casi textuales de la número 24 de las *Cartas persas* (1717), y hasta establece el paralelismo biográfico de que «[t]here is even a sense in which his trip to Paris in the company of Ulrike can be seen as a literal re-enactment of the fictional journey undertaken by Uzbek and Rica in the *Lettres Persanes*» (Allan 1996: 40, 275). Que Kleist conocía bien las *Cartas Persas* parece seguro, pues en la *Miszelle* «Montesquieu» (DKV III, 564) parafrasea un pasaje de la carta número 99 (DKV III, 1148).

personal como mecanismo articulador del equilibrio social: los relatos de Kleist (y de forma ejemplar *Der Findling*²¹⁹) toman los elementos de esta teoría que pueden conducir a una «negative Anthropologie» (Breuer 2013: 197), haciendo por ejemplo que lo que en apariencia era un acto desinteresado acabe descubriéndose como uno movido por el beneficio propio. Respecto a Voltaire, su crítica a la religión ha sido considerada como un modelo para las representaciones de fanatismo religioso presentes en *Das Erdbeben in Chili*, *Der Findling* y *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*²²⁰, y su denuncia de las irregularidades en la jurisdicción del Antiguo Régimen está estrechamente relacionada con *Michael Kohlhaas* (Schmidt 2003: 22-24), pero aún más claro si cabe es el paralelismo entre la pareja protagonista de *Das Erdbeben in Chili* y su homóloga de *Candide ou l'optimisme* (1759). Para Hedwig Appelt y Dirk Grathoff:

Im *Candide* ist also, freilich in satirischer Verzerrung, eine grobe Grundstruktur von Kleists Erdbeben-Geschichte vorgegeben: auf das Überstehen der Naturkatastrophe folgt der tatsächliche Untergang im gesellschaftlichen Opfer- und Strafritual. Bei Kleist ist jedoch tragisch gewendet, was bei Voltaire als beißende Philosophiesatire erscheint (Appelt / Grathoff 1986: 71).

Junto a otras coincidencias de menor calado entre ambos relatos (como las señaladas por Hamacher [1985: 151-52]), es conveniente referirse también al *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756), pieza que desempeñó un papel central en los intercambios eruditos en torno a la teodicea suscitados por el terremoto de Lisboa y que Kleist aprovecha para articular su historia²²¹. Esta es precisamente otra de las características del modo en que Kleist leyó a los ilustrados franceses: en lugar de decantarse por un bando u otro en el debate sostenido por Voltaire, Helvétius y Rousseau, parece más bien trazar una línea continuista entre ellos que insinúa «[...] die Existenz eines untergründigen, die Widersprüche umgreifenden Zusammenhanges» (Breuer 2013: 196). Dicho esto, no cabe duda de que la influencia de Rousseau en la obra y el pensamiento de Kleist es la más constatable de entre todos sus contemporáneos, si bien ha sido objeto de numerosas revisiones por parte de la crítica. En una primera etapa, Xylander (1937) y Ayrault (1966) explicaron su afinidad a partir del concepto de *sentiment intérieur* que habría consolado a Kleist durante su crisis irracionalista de 1801

²¹⁹ Cfr. Behrens (1985).

²²⁰ Cfr. Schmidt (1974: 17 y ss.).

²²¹ Cfr. Bourke (1983) y Ledanff (1986).

bajo la lectura de Rousseau como defensor de un individualismo prerromántico; no obstante, con el paso de los años la crítica ha puesto en entredicho la supuesta superioridad del sentimiento frente a la razón en la obra de Kleist atendiendo a todos los momentos en que este lo presenta como fuente de engaños y locura²²², y cuestionado tanto que Rousseau proponga el sentimiento como escape a la falibilidad de la razón²²³ como los textos concretos a los que Kleist recurrió (que incluirían no solo aquellos en los que se tratan estas cuestiones, sino también sus obras autobiográficas tardías²²⁴ y el *Essai sur l'origine des langues*²²⁵) (Breuer 2013: 197-98). A lo largo de esta transición, Rousseau deja de ser visto como un protorromántico para pasar a ser considerado un «child of the Enlightenment, perceived as such by himself and others» (Howe 2012: 200) que toma el proyecto racionalista ilustrado, lo radicaliza y lo vuelve contra sí mismo. De forma similar, concluye Moser, «[e]s ist paradox, dass Kleist bei seinem Vorhaben, eine radikal aufklärungskritische Position zu beziehen, auf Denkfiguren recurriert, die zum Grundbestand der französischen Aufklärung gehören. Er wendet das Aufklärungsdenken somit gegen sich selbst» (Breuer 2013: 202).

En términos generales, Moser resume tres principales perspectivas de análisis en la relación entre Kleist y Rousseau: la esfera de la *Erkenntnispsychologie*, de la *Sprachtheorie* y de la *Kultur- und Gesellschaftskritik* (Breuer 2013: 199-202). En trabajos previos Moser ya había propuesto abordar la crítica al conocimiento y el sentimiento que se desprende de la obra de Kleist desde los conceptos de inocencia y verdad (1993), una temática central en relatos como *Die Verlobung in St. Domingo*. Igualmente destacables son las aportaciones de Anthony Stephens (1988), quien ha sugerido una conexión entre las metáforas de nacimiento y renacimiento en la obra de Kleist y las *Rêveries du promeneur solitaire* (tras lo que concluye que el motivo del desvanecimiento como signo de crisis existencial proviene también de Rousseau). En el modelo de familia de *Der Findling* ve además una inversión irónica de la idea de la piedad como mecanismo articulador de las relaciones humanas (Stephens 1989), lo que sustentaría su tesis posterior de que los puntos de vista de Rousseau están sujetos, con distintos grados de ironía y escepticismo, al mismo tratamiento crítico y experimental

²²² Cfr. Müller-Seidel (1961) y Schmidt (1974: 12-26).

²²³ Cfr. Moser (1993). En cuanto a los estudios sobre Rousseau, Jean Starobinski (1971) demostró que, pese a citar la conciencia como mecanismo de guía moral, Rousseau no la considera ni mucho menos infalible, sino que responde a una visión existencial más compleja que en ningún caso puede reducirse a la mera primacía del sentimiento sobre la razón.

²²⁴ Cfr. Böschstein (1982).

²²⁵ Cfr. Stephens (1984). Stephens establece un claro paralelismo entre la técnica narrativa de Kleist y la teoría lingüística articulada en este tratado.

(acaso subversivo) con el que Kleist afronta las doctrinas ilustradas (Stephens 1994: 259), aunque para ello, como argumenta Moser, le basta con acentuar una naturaleza paradójica que ya está presente en el pensamiento de Rousseau (Breuer 2013: 199). Por último, Stephens se ha referido a la influencia de *La nueva Heloisa* sobre *Die Marquise von O...* (1994: 222-23), que puede apreciarse en escenas como la de la reconciliación de Julie y la marquesa (cuyo nombre no es otro que Julietta²²⁶) con sus respectivos padres. Sin embargo, aún más evidentes son los puntos en común entre esta obra y *Das Erdbeben in Chili*, con la que comparte el conflicto provocado por el amor entre una joven noble y su tutor burgués y el uso de la sexualidad como medio para exponer los límites de libertad individual dentro del sistema social (Howe 2012: 64-65).

No es casualidad que Howe (ibíd.: 56-94) haya escogido precisamente este título (junto a *Die Verlobung in St. Domingo* [ibíd.: 95-127]) para ejemplarizar la lectura de los relatos de Kleist desde la filosofía de Rousseau. En un detallado análisis que comienza con una reevaluación la postura del filósofo suizo con respecto al debate de la teodicea, Howe apoya la tesis de Christopher Kelly y Roger Masters (1995: 64) de que lo más importante para él era la necesidad de separar metafísica y moral y de distinguir entre males generales y particulares (Howe 2012: 60):

In this view of things, nature cannot be seen as anything but an inexorable and morally-neutral force, and so any attempt to interpret particular evils – including such large-scale calamities as the Lisbon earthquake – in teleological terms as a manifestation of divine agency ought, Rousseau insists, to be entirely foreclosed (ibíd.: 61).

En *Das Erdbeben in Chili* todos los personajes cometen el error de tratar de interpretar lo ocurrido en términos teológicos desde su propia perspectiva, dejándose llevar por las limitaciones del conocimiento humano y por sus intereses personales, e incluso el propio lector es manipulado por un narrador que participa de las mismas falacias (ibíd.: 63) para tratar de encontrarle el sentido a algo que no lo tiene. En relación con este punto, y mientras que la interpretación predominante en torno a la escena idílica a las afueras de la ciudad es que se trataba de una respuesta crítica o irónica a la creencia de

²²⁶ Otra posible inspiración para el nombre sería el de la Julieta de Shakespeare, evocado además por medio de la analogía vocálica entre Lorenzo (el padre de la marquesa) y Romeo, lo que cobra especial importancia teniendo en cuenta los tintes incestuosos de la escena de su reconciliación (Grathoff 2000: 80).

Rousseau en la bondad inherente al ser humano y en el retorno a ese estado natural²²⁷, el desmoronamiento de la utopía y la muerte de los protagonistas a manos de la muchedumbre en la iglesia parece más bien apoyar su tesis de que es la sociedad la culpable de haber perdido su estado de gracia primigenio. No en vano, precedentes claros de la recepción por parte de Kleist de la crítica social de Rousseau se encuentran ya en su carta de París del 15 de agosto de 1801 (DKV IV, 258-63)²²⁸, en la que la descripción de la capital es deudora de la crítica a esta ciudad en *La nueva Heloisa*²²⁹, así como en su propósito de dejarlo todo para asentarse en Suiza como granjero (DVK IV, 275). Pero al margen de esta temprana relación, Howe insiste en que se ha tendido a pasar por alto que Rousseau nunca propone realmente la posibilidad de un retorno a la naturaleza, lo que le resta validez a la lectura del pasaje de *Das Erdbeben in Chili* como comentario irónico y, en cambio, acentúa su afinidad²³⁰: «Once passed, the state of nature is, he insists, gone forever, and serves only as a yardstick against which to measure the ‘fall’ of modern man» (2012: 67).

De igual modo, la dicotomía rousseauniana entre naturaleza y sociedad ha sido señalada por la crítica tradicional como uno de los principios que articulan las diferencias raciales en *Die Verlobung in St. Domingo*: para Xylander (1937: 347-49), Toni representa la imagen idealizada de lo que para Rousseau debió de haber sido el hombre primigenio, una criatura guiada solo por su sentimiento, mientras que el conflicto de Haití simboliza la ruptura del hombre con su estado natural que ha dado lugar a las relaciones de esclavitud; Hans M. Wolff, en cambio, afirma que es Congo Hoango quien representa de forma satírica el *Naturmensch* al no poseer la capacidad racional necesaria para frenar sus deseos de venganza (1947: 378-79). No obstante, esta asociación es descartada de inmediato por Howe en tanto que «Rousseau never actually employed the term “noble savage”, nor did he impute to pre-political man any particular moral attributes» (2012: 104)²³¹, y en su lugar aborda la lectura del relato desde la filosofía de Rousseau refiriéndose a la ética de la revolución. Pese a que los textos del filósofo suizo lo convirtieron de inmediato en uno de los ideólogos de la Revolución

²²⁷ Cfr. Xylander (1937: 331), Stephens (1994: 199) y Peter Horn (1972: 84).

²²⁸ Moser lleva a cabo un análisis detallado de la carta bajo la hipótesis de que Kleist leyese a Rousseau «aus der skeptizistischen Perspektive Michel de Montaignes» (2000: 4).

²²⁹ Cfr. Lefebvre (1989).

²³⁰ En *Über das Marionettentheater* Kleist manifiesta de nuevo la imposibilidad de regresar al paraíso: «Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist» (DKV III, 559).

²³¹ Otro argumento contra esta lectura es que, como se expondrá en el capítulo 2.3., no es cierto que el bando de los negros no constituya una organización social en sí misma.

Francesa, un conocimiento más profundo de su obra revela que, en realidad, rechazaba toda forma de violencia (ibíd.: 108)²³²; el grado de intimidad que Kleist adquirió con el pensamiento rousseauniano se desprende de la indignación que este manifiesta al contemplar precisamente cómo los revolucionarios proclaman su nombre:

Ich habe dem 14. Juli, dem Jahrestage der Zerstörung der Bastille beigewohnt, an welchem zugleich das Fest der wiedererrungenen Freiheit und das Friedensfest gefeiert ward. Wie solche Tage würdig begangen werden könnten, weiß ich nicht bestimmt; doch dies weiß ich, daß sie fast nicht unwürdiger begangen werden können, als dieser. [...] Rousseau ist immer das 4. Wort der Franzosen; und wie würde er sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies sein Werk sei? (DKV IV, 240-41).

Aunque de menor calado que la lectura de Rousseau, la relación de Kleist con otros autores suizos de este periodo no debe pasarse por alto tanto por motivos literarios como, a tenor de sus muchas amistades en el país helvético, biográficos. De forma destacada, la crítica se ha referido a las similitudes de los personajes de *Die Verlobung in St. Domingo* y la historia de Inkle y Yarico, según la cual un mercader inglés se enamora de la joven indígena Yarico y la lleva consigo a Inglaterra para luego acabar vendiéndola como esclava. Publicada por primera vez en 1657 (Richard Ligon, *A True and Exact History of Barbados*), pero más conocida en época de Kleist a raíz de su aparición en el diario inglés *The Spectator* en 1711²³³, fue adaptada en lengua alemana por, entre otros, Johann Jacob Bodmer, Salomon Geßner (Zelle 2014: 34) y Christian Fürchtegott Gellert (en *Fabeln und Erzählungen*, 1746), que es la fuente más probable si se tiene en cuenta que en el relato se cita otro texto de la misma colección, *Das junge Mädchen* (DKV III, 847). Por último, Peter K. Jansen (1984: 29-30) ha sugerido que Kleist descubriese la novela del británico Matthew Gregory Lewis *El Monje* (1796) a través de su círculo de conocidos en Suiza, entre los que se encontraba su amigo común Ludwig Wieland. En efecto, las coincidencias temáticas de la obra con *Das Erdbeben in Chili* (1984: 39-49) y, sobre todo, con *Der Findling* (ibíd.: 49-53), con la que comparte el motivo del incesto²³⁴, parecen respaldar esta teoría. En cualquier caso, y con o sin

²³² Entre los ejemplos citados por Howe, el más directo es su carta de septiembre de 1766 a la condesa de Wartensleben en la que declara que «la sangre de un solo hombre es un precio demasiado alto por la libertad de todo el género humano» (cit. en Howe 2012: 108).

²³³ Sobre las múltiples versiones de la historia de Inkle y Yarico, cfr. Felsenstein (1999).

²³⁴ El protagonista de la novela de Lewis, Ambrosio, es nada menos que un expósito que mata a su madre Elvire y viola y mata a su hermana Antonie. La coincidencia de que ambas «madres» de llamen Elvire

mediación del círculo literario de Suiza, es probable que Kleist estuviese familiarizado con la literatura inglesa del siglo XVIII: una pista en este sentido la encontramos en dos textos en los que evoca los *Night-Thoughts* de Edward Young, primero en una carta a Marie von Kleist de 1805 (DKV IV, 345) y más tarde en el ensayo *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (DKV III, 543).

2.3. El extranjero como marco geográfico de los relatos de Heinrich von Kleist²³⁵

En contraste con el fuerte carácter patriótico que se desprende sus cartas, textos políticos, obras teatrales (*Die Hermannsschlacht*) e incluso piezas líricas («Germania an ihre Kinder», «Kriegslied der Deutschen»), lo cierto es que Alemania no se encuentra ni de lejos tan representada en los relatos de Kleist. La excepción más notable (aunque lógica, dado el material histórico en el que se basa) es sin duda *Michael Kohlhaas*, cuya acción transcurre principalmente entre Brandenburgo y Sajonia: tan solo una breve escena en la que el comerciante especula con huir «nach der Levante oder Ostindien» (DKV III, 112) amenaza con ver sobrepasadas las fronteras alemanas, pero la detención y posterior condena del protagonista hacen que este propósito jamás llegue a consumarse. Además del *Kohlhaas*, existen otros dos títulos que podrían considerarse «germánicos» desde el punto de vista de la ambientación, aunque sus circunstancias históricas exigen examinarlos con más detenimiento: en primer lugar, los hechos de *Der Zweikampf* tienen lugar en la Basilea del siglo catorce, que por aquel entonces aún formaba parte del Sacro Imperio Romano Germánico. Por su parte, el milagro de *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* sucede en una Aquisgrán que, no obstante, en época de Kleist se hallaba bajo control de Francia como consecuencia del tratado de Luneville, a lo que habría que añadir además que la trama de la obra gira en torno a la Reforma protestante de los Países Bajos, lugar de procedencia de los hermanos protagonistas.

El resto de los relatos de Kleist que transcurren en suelo Europeo lo hacen en el mismo país: Italia. *Das Bettelweib von Locarno* está ambientada en la ciudad que da

parece tan significativa o más que el juego de palabras con la Elmire de Molière al que se ha hecho referencia con anterioridad.

²³⁵ Una versión preliminar de esta investigación fue publicada en el *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik* (López Lizana 2014). Para la elaboración del presente capítulo se ha corregido y ampliado sustancialmente dicho artículo.

nombre a la historia²³⁶; *Der Findling*, en Roma y Ragusa, y de *Die Marquise von O...* solo se nos dice que se encuentra «[i]n M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien» (DKV III, 143)²³⁷. En cuanto a los motivos de esta preferencia de Kleist por Italia, no existe consenso entre la crítica. Tal vez la propuesta más satisfactoria sea la de Yoko Tawada, para quien «Kleist situierte seine Geschichten in die italienisch- oder spanischsprachigen Länder, damit sich in den Namen der Buchstabe O zweimal wiederholen konnte» (2006: 90); en efecto, la presencia de esa doble «o» en los nombres de Congo Hoango, Antonio, Nicolo, Colino, Jeronimo, donna Josephe, don Alonzo, donna Constanze, don Fernando Ormez e incluso los topónimos Santo Domingo y Locarno parece corroborar una teoría que cobra aún más sentido al considerar la importancia de dicha letra en el título de *Die Marquise von O...*, una omisión que para Tawada simboliza «[...] die Verkörperung jenes Ortes oder jenes Momentes zu sein, an dem das Bewusstsein der Marquise abwesend war. Der Buchstabe O ähnelt der Zahl Null, die die Abwesenheit verkörpert» (ibíd.)²³⁸. Muy distinta es la explicación que propone Estuardo Núñez:

Para sus narraciones, generalmente novelas cortas y algunos cuentos, Kleist buscó siempre ambientes o escenarios adecuados a sus asuntos de violencia y crueldad sentimental, al humor negro y al dramatismo desenfrenado. La mayor parte de sus relatos se localizan en Italia o en América Latina. [...] Kleist busca en América real un escenario auténtico para situar en él una creación artística que hubiera resultado forzada en Europa. El romanticismo urgía un dramatismo violento repelido por la sociedad europea (2000: 106).

²³⁶ Aunque Locarno forma parte de Suiza desde el siglo XVI, el comienzo del relato sitúa la ciudad en Italia: «Am Fuße der Alpen bei Locarno im oberen Italien befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß [...]» (DKV III, 261).

²³⁷ Por su localización, algunas de las propuestas más repetidas por la crítica son Milán, Módena y Mantua (Doering 1993: 10).

²³⁸ Steven R. Huff (1982) propone en cambio que Kleist hiciera referencia a una figura extendida en el catolicismo ibérico: la «María de la O», la virgen en la fase final del embarazo (cfr. también la respuesta de de Leeuwe [1984]). Grathoff ve la asociación con la María de la O improbable (pues es difícil que Kleist la conociera), pero reconoce una correspondencia común a ambos nombres entre el signo gráfico y el cuerpo de la embarazada (2000: 81). En consonancia con la hipótesis de Tawada, para él la letra representa el silencio, el «Nicht-Nennen», el «Nicht-Aussprechen», y, evocando el agujero de una cerradura, representa la clave central de la obra: «wie kann ich meinen Lesern eine Geschichte erzählen, die die beteiligten Gestalten in der Geschichte einander nicht erzählen können und dürfen?» (ibíd.: 75-6).

Obviando los estereotipos culturales de los que parte Núñez (y que, precisamente por ser estereotipos, bien podrían haber sido el motivo tras la elección de Kleist²³⁹), su tesis presenta dos problemas principales. En primer lugar, contamos con no pocos ejemplos de obras del mismo periodo (e incluso del propio Kleist) en las que la ambientación en el centro y norte de Europa no supuso un impedimento para un público que, por otro lado, no dejaba de ser europeo (lo que significa que los acontecimientos narrados habrían despertado la misma aversión con independencia del lugar en el que transcurriesen, como de hecho ocurrió con varias de las obras de Kleist). *Die Marquise von O...* resulta excepcional a causa del subtítulo que acompañaba a la versión original de 1808 publicada en *Phöbus*: «nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden» (DKV III, 769); este, sin embargo, no se incluyó en el tomo de las *Erzählungen* de 1810, y en todo caso responde a una estrategia de falso ocultamiento con el fin de hacer que la historia pareciese, en efecto, basada en un suceso real. Dicha estrategia, por cierto, se complica con la mención de las ciudades de Nápoles, Constantinopla y San Petersburgo (DKV III, 150), que confirman de manera definitiva que la ambientación se corresponde con la Segunda Guerra de Coalición, y en concreto con la entrada de las tropas rusas y austríacas en Italia para expulsar a los hombres de Napoleón en otoño de 1809 (Breuer 2013: 108). La veracidad histórica choca así con el pretendido traslado de norte a sur del episodio narrado, tal vez como consecuencia de la importancia capital que la guerra contra Napoleón tenía para Kleist durante el periodo en el que la obra fue escrita. Como alerta Grathoff, sin embargo, el relato no puede reducirse a una mera tendencia antifrancesa: Politzer ya había justificado la aparente discordancia del título de la protagonista (que es nombrada *Marquise*, voz derivada del francés, en lugar de *marchesa*, como correspondería en italiano) refiriéndose a que los protagonistas debían de hablar entre ellos precisamente en francés²⁴⁰, pero otras imprecisiones en el uso de títulos nobiliarios («Kaiser» en lugar de «Zar», «Graf» aplicado a un conde ruso) parecen reflejar, más que un descuido, la voluntad de desdibujar las diferencias nacionales para caracterizarlos a todos como pertenecientes a la nobleza (2000: 85).

²³⁹ Kleist emplea el cliché de la «sangre caliente» mediterránea en el texto *Von der Überlegung. Eine Paradoxe*: «Man rühmt den Nutzen der Überlegung in alle Himmel; besonders der kaltblütigen und langwierigen, vor der Tat. Wenn ich ein Spanier, ein Italiener oder ein Franzose wäre: so möchte es damit sein Bewenden haben» (DKV III, 554).

²⁴⁰ Cfr. Politzer (1977).

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, un análisis detallado del modo en que Italia y Sudamérica aparecen representadas en sus relatos resta importancia a las particularidades locales de los escenarios y ambientes a los que se refiere Núñez²⁴¹. En lo concerniente a Italia, afirma Viviana Chilese, «die Erzählungen Kleists könnten auch an jedem anderen Ort spielen. [...] Bei Kleist ist Italien ein rein literarisches, weniger imaginäres als angedeutetes Gebilde, das dazu noch jeglichen Projektionswert eingebüßt hat» (2010: 76, 78), y Hedwig Appelt y Dirk Grathoff se han referido a la Santiago de Chile de Kleist como una «nach Südamerika verlegtes Würzburg» (1993: 47). Existe sin embargo una diferencia muy significativa entre Italia y Sudamérica como marco a la hora de buscar razones para su utilización en las obras de Kleist, y es que tanto *Das Erdbeben in Chili* como *Die Verlobung in St. Domingo* adaptan un material histórico que obliga a emplear ese emplazamiento, aunque bien es cierto que la historia de amor que se narra en ambos relatos podría haberse desarrollado con un telón de fondo diferente. Exigencias históricas al margen, cabe preguntarnos, por tanto: ¿son las ciudades americanas de Kleist un mero trasunto de cualquier otra metrópoli europea? ¿Y dónde radica la importancia de los eventos en los que se enmarca la acción?

Antes de pasar al análisis de los textos resulta relevante mencionar un hecho relacionado con la cronología de los relatos de Kleist. La crítica tiende a dividir su composición en dos fases diferenciadas: la de 1807/1808, inaugurada precisamente por la composición del manuscrito original del *Terremoto (Jeronimo und Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647)*, y la de 1810/1811, en la que se publicó *Die Verlobung in St. Domingo*²⁴²; en consecuencia, y aunque ambos títulos fueron completados con menos de un lustro de diferencia, el camino que lleva de uno al otro abarca toda la trayectoria de Kleist como escritor de relatos, por lo que es razonable magnificar cualquier cambio apreciable en su concepción del continente americano. En lo que a *Das Erdbeben in Chili* se refiere, no fue sino hasta su reedición en las *Erzählungen* de 1810 cuando, previsiblemente por decisión del editor, el relato recibió el título por el que hoy es conocido²⁴³. Aunque la revisión apenas afectó al texto en sí,

²⁴¹ Algo similar puede extrapolarse a sus dramas. Al referirse a la primera versión de *Die Familie Schroffenstein* (*Die Familie Ghonorez*, ambientada en España), Jansen reflexiona que «[z]umal das Milieu [...] war ja für Kleist so entbehrlich, dass die Übertragung ins mittelalterliche Deutschland in der »Familie Schroffenstein« offenbar keinerlei Schwierigkeiten bereitete» (1984: 38-39).

²⁴² Cfr. Kreutzer (1968: 186-93).

²⁴³ Que el título original de *Jeronimo und Josephe* fue el escogido por Kleist se deduce de la carta que este envió a Cotta el 17 de septiembre de 1807 (DKV IV, 387).

que se mantuvo prácticamente idéntico al original de 1807 salvo por la distribución de los párrafos, el cambio condiciona las expectativas del lector de forma considerable: si en la versión original se hacía énfasis en el nombre de los amantes, presentando el relato como una historia de amor y relegando la catástrofe a una posición secundaria, en la segunda estos desaparecen para convertir a Chile y al terremoto en los protagonistas, anticipando en cierto modo un giro en el tratamiento de América como escenario que se consumará un año más tarde con *Die Verlobung in St. Domingo*, cuyo título omite a la pareja de enamorados (ni siquiera se refiere a ellos como *die Verlobten*, sino que son identificados a través del ritual de la *Verlobung*) y hace énfasis en el hecho histórico en sí.

La idea de usar el terremoto como elemento de ruptura con las estructuras políticas, religiosas y sociales está plenamente justificada en este periodo: aunque es cierto que el fenómeno responde a un acontecimiento histórico real (el gran terremoto de Santiago de 1647, conocido en español como Terremoto Magno, que acabó con la vida de entre el 15 y el 25% de la población de la ciudad), la crítica coincide en señalar que el auténtico evento que inspiró el relato fue el terremoto de Lisboa de 1755. Un examen superficial de la historia basta para revelar la multitud de imprecisiones y discrepancias que existen entre el cataclismo descrito por Kleist y el Terremoto Magno, algunas de ellas sutiles (el episodio del Corpus Christi no pudo tener lugar, pues en 1647 se celebró varias semanas después de aquel fatídico 13 de mayo, y además el auténtico terremoto no sucedió por la mañana, sino de noche, sobre las 22:30) y otras más significativas. Entre las últimas hay dos que destacan tanto por su relevancia en el transcurso de los acontecimientos como por su potencial interpretativo: la muerte del Virrey, que nunca ocurrió en realidad, y la del arzobispo, que ni siquiera habría sido posible porque Santiago no tuvo arzobispo hasta el siglo XIX. Su obispo, Gaspar de Villarroel, no solo sobrevivió, sino que ofició un sermón en la Plaza de Armas que se extendió durante toda la noche para consolar a los afectados por la tragedia y escribió una crónica de lo acontecido (*Relación del terremoto que assoló la ciudad de Santiago de Chili* [1656/57]) que fue empleada como base por toda la bibliografía existente sobre el tema en el siglo XVIII, incluyendo cualesquiera que fuesen las fuentes consultadas por Kleist (Breuer 2013: 114).

Una vez descartada la fidelidad histórica del relato más allá del hecho mismo del terremoto, lo cierto es que Kleist tampoco parece particularmente interesado en ofrecer una imagen realista del Santiago del siglo XVII, hasta el punto de que, como indicaban

Appelt y Grathoff, apenas es posible encontrar detalles que lo distingan de una metrópolis cualquiera del Viejo Continente. Además del evidente paralelismo con la obra de Friedrich Theodor Nevermann *Alonzo und Elvira, oder Das Erdbeben von Lissabon* (1795) (Schmidt 2003: 185), el amor entre Jeronimo y Josephe responde a un motivo muy característico de la literatura europea del XVIII: el tema de la relación prohibida entre una joven de clase alta y su maestro, que no dejaba de ser parte de la problemática social del momento, ya aparece representado en obras anteriores como *Der Hofmeister* de Lenz (1774), que a su vez se había hecho eco de la novela epistolar de Rousseau *Julie oder Die neue Heloise* (1761). En lo referente a esta última, Stephen Howe (2012: 56, 64-65) ha subrayado el paralelismo entre la pareja protagonista de *Das Erdbeben in Chili* y su homóloga en la novela de Rousseau; ambos tematizan el conflicto entre individuo y sociedad en tanto que el amor de unos jóvenes de clases diferentes atenta contra la jerarquía establecida sobre la que se asienta el orden social, aunque Kleist opta por obviar el conflicto interior de Julie y se centra en la crítica a las estructuras sociales. He ahí la razón de las divergencias entre la realidad histórica y los hechos narrados en *Das Erdbeben in Chili*, pues esta crítica cobra mayor sentido al arremeter contra los máximos exponentes de dichas estructuras: el arzobispo como cabeza de la iglesia, y el virrey como gerente del poder político, que son justamente los que se encargan de dictaminar la pena capital contra Josephe. La muerte de ambos parece representar en primera instancia el triunfo de la pareja sobre los responsables de su desesperada situación antes del terremoto (y, por extensión, sobre todo el sistema que representan), pero el trágico final del relato desmiente esta teoría y crea en su lugar un intrincado laberinto de interpretaciones que dificulta esclarecer hasta qué punto nada de lo que ocurre es en realidad un castigo, pues los personajes bondadosos y los negativos sufren el mismo sino por igual. Esta premeditada incertidumbre que Kleist alimenta a lo largo de todo el relato tiene mucho que ver con los debates intelectuales que siguieron al Gran Terremoto de Lisboa de 1755. El seísmo, ocurrido en la mañana del Día de todos los Santos, afectó a grandes zonas de Portugal, España y la costa africana, pero sus terribles efectos se hicieron notar de forma más particular en la capital portuguesa, donde el 85% de los edificios públicos quedaron destruidos. El hecho de que una catástrofe semejante hubiera sacudido el corazón de uno de los imperios estandartes del catolicismo durante una de sus fiestas más sagradas era algo difícilmente conciliable con la idea de la infinita bondad de Dios, sobre todo cuando la tragedia parecía haberse ensañado con iglesias y catedrales y dejado casi indemnes algunas áreas marginales.

Ante las incalculables pérdidas humanas y materiales, no fueron pocos los pensadores que comenzaron a cuestionar la providencia divina y el predeterminismo, al mismo tiempo que surgía un renovado interés por la naturaleza y su imparable e impredecible poder de destrucción. La crisis obligó a retomar la *Theodizeeproblematik*: frente a la tesis enunciada por Leibniz y defendida, entre otros, por Pope de que vivimos en «die beste aller möglichen Welten», Voltaire y Rousseau buscaron reformular los términos en que es posible conciliar la imagen de Dios como ser omnipotente e infinitamente bueno con la certeza de que existen las catástrofes, y de que la mayoría, como el infame terremoto, son ciegas a la virtud (Breuer 2013: 114-15).

El relato de Kleist retoma este debate y se aprovecha de sus fundamentos, pero no solo no llega a postular una tesis a favor o en contra de ninguna de las dos posturas, sino que mantiene una desgarradora incertidumbre que juega con las expectativas del lector para causar un desasosiego aún mayor. Así, los términos en los que el narrador se expresa parecen dar la razón al optimismo de Josephe y Jeronimo cuando estos deciden interpretar el terremoto a su favor y creer que tienen una segunda oportunidad, refiriéndose por ejemplo al pequeño Philipp como el «[...] Knabe, den ihr der Himmel wieder geschenkt hatte» (DKV III, 199). Las muertes del virrey y el arzobispo, e incluso pequeños detalles como que el pilar sobre el que Jeronimo planea suicidarse sea justo lo que le salva la vida durante el terremoto, dejan entrever la mano de Dios detrás de estos acontecimientos: ni siquiera la muerte de un personaje como el de la abadesa, defensora de Josephe y salvadora de su hijo, permiten atisbar el sangriento destino que aguarda a la pareja. El desenlace en la iglesia es tan demoledor por su imprevisibilidad (la catástrofe sucede cuando ya se aventura el final feliz, en medio de una misa celebrada ni más ni menos que para pedir a Dios por el cese de las desgracias que estaba viviendo la ciudad) como por su ironía (si la pareja protagonista acude es por invitación de Don Fernando, a quien solo mueve la mejor de las intenciones, e incluso el pilar contra el que muere Jeronimo evoca al que salvó su vida en la cárcel). Situar la conclusión en una iglesia conlleva, de hecho, una carga irónica doble: por un lado, y desde el punto de vista textual, contribuye a ahondar en la crítica institucional; por el otro, y volviendo a atender a los sucesos históricos por un instante, era un hecho conocido que el rey de Portugal y su familia esquivaron la desgracia gracias a que una de sus hijas insistió en celebrar el Día de Todos los Santos fuera de Lisboa después de asistir a misa por la mañana. El problema de fondo es el mismo que sobrevuela todo el relato: la imposibilidad de establecer con exactitud el sentido último de los acontecimientos

narrados. Desde que John M. Ellis señalase por primera vez que «the point of the story lies less in the meaning of the events than in the attempts of the characters involved [...] to make sense of them» (1963: 14), la crítica ha elevado a nivel autorial el modo en que el terremoto desafía los intentos por comprender sus causas; en una línea más deconstruccionista, Hamacher (1985) ha llegado incluso a sugerir que lo que se produce es una suspensión del sentido del texto mismo, lo que vuelve imposible analizarlo a partir de su contexto histórico y social. Este argumento ha sido criticado por Brown aludiendo a que, al caracterizar *Das Erdbeben in Chili* como una ruptura premeditada de los códigos imperantes en su época, el propio Hamacher lo está situando en un contexto histórico determinado y dotando de sentido (1992: 448), lo que en todo caso no anula la idea de que «[...] das Erdbeben ein ›sinnloses‹ Geschehen repräsentiert» (Schmidt 2003: 187). Blamberger (2012: 283) cita una carta de Kleist a Rühle en la que se encuentra el que podría ser el lema del relato: «Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener! Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen?» (DKV IV, 361). Mucho se ha escrito tanto sobre la razón de ser del terremoto como sobre las líneas que cierran la historia (donde, de nuevo, el lenguaje ambiguo del narrador no pretende ofrecer una solución al problema, con ese *fast* que apenas arroja luz sobre los auténticos pensamientos de Fernando al adoptar al hijo de Jeronimo y Josephe²⁴⁴) cuando, en el fondo, el mensaje parece ser que el evento está más allá de una moralidad articulada en términos de «bueno» o «malo».

A la luz de todo lo anterior, una explicación razonable a la decisión de Kleist de ambientar el relato en Chile podría ser que este buscara utilizar un terremoto real (es decir, no ficticio) para captar la atención del lector sin tener que recurrir al de Lisboa, que ya había sido utilizado como marco por, entre otros, Nevermann y Voltaire. No obstante, existen varios motivos por los que esta teoría no resulta plenamente satisfactoria. No hay que olvidar que, en la edición original de 1807, la mención al terremoto figuraba en el subtítulo por detrás del nombre de la pareja de enamorados (lo que revela no tanto el deseo de atraer al lector como el de jugar con sus expectativas con respecto a la salvación de los protagonistas²⁴⁵). Además, y aunque el Terremoto de Lisboa fue con diferencia el mejor documentado de su tiempo, eso no significa ni

²⁴⁴ Desde una perspectiva intertextual, si nos remitimos al otro relato de Kleist en el que se plantea una adopción como medio de compensar el fallecimiento del hijo propio (*Der Findling*) las dudas con respecto a la supuesta felicidad de Fernando no hacen sino aumentar.

²⁴⁵ Descartado el argumento literario, es probable que el cambio de título propiciado por el editor de las *Erzählungen* se debiera a razones comerciales.

mucho menos que en la época de Kleist no existieran registros de otros seísmos similares en magnitud y relevancia al de Chile ocurridos en suelo europeo (incluido uno en Lisboa de 1531, además de varios eventos en Italia, Grecia o España). Si, como es el caso, la intención del autor no pasaba por recrear fielmente los eventos históricos, sino que solo aprovechó la imagen del terremoto por los motivos ya expuestos, entonces debe de haber otra razón para que escogiera precisamente el de Chile más allá de la voluntad de distanciarse del de Lisboa.

La recepción de Sudamérica en la literatura en lengua alemana entre los siglos XVI y XVIII no fue ni mucho menos tan abundante como en otros países europeos, debido sencillamente al hecho de que ninguno de los territorios germanoparlantes llegó a contar con un imperio colonial de la talla del de Portugal, España, Francia o Inglaterra. Oriente (sobre todo a raíz de las cruzadas) y África habían sido los marcos más frecuentes para ambientar historias en parajes exóticos, una tendencia que se mantuvo durante mucho tiempo. No obstante, desde el Descubrimiento mismo se contaba con numerosos testimonios de otras literaturas, de los cuales destacaré dos por su relevancia: la *Utopia* de Tomás Moro (1515) y, sobre todo, *Robinson Crusoe* (1719). La primera, relato fundador del género que lleva su nombre, contó con varios imitadores en lengua alemana, entre los que destaca la *Christianopolis* de Johann Valentin Andreae (1619); la célebre novela de Daniel Defoe, por su parte, se convirtió en uno de los mayores hitos literarios de la época de Kleist por su hábil mezcla de la novela de aventuras con la utopía social y los valores del puritanismo, el colonialismo, etc. Al pensar en Sudamérica, los géneros de la *Utopie* y de la *Robinsonade* fueron, por tanto, los dos referentes literarios más inmediatos para el público general de la Prusia del XVIII hasta la aparición, ya a finales de siglo, de las obras de Alexander von Humboldt, el principal responsable de la apreciación del continente americano desde un punto de vista científico. Es con este contexto cultural de fondo con el que debe analizarse el pasaje de *Das Erdbeben in Chili* en que los supervivientes, reunidos a las afueras de la ciudad para escapar del desastre, se encuentran de pronto en una suerte de Paraíso terrenal cargado de alusiones bíblicas: la reunión de Jeronimo con Josephe y su hijo evoca la huida de la Sagrada Familia a Egipto, y son frecuentes las referencias a la mujer como encarnación de María²⁴⁶. Mención especial merece el granado: el protagonismo del

²⁴⁶ Además de las recopiladas por Liebrand (Breuer 2013: 117), Blamberger se refiere al episodio en que Josephe da de mamar al hijo de Fernando como una referencia a la imagen de la *Madonna lactans* (2012: 284).

árbol en la descripción evoca el Edén, al mismo tiempo que contiene toda la simbología que asocia su fruto con el amor y la prosperidad tanto en la mitología (el primer ejemplar fue plantado por Afrodita, según el mito griego) como en la literatura (el Romeo de Shakespeare se esconde tras un árbol igual en una de sus escapadas para ver a Julieta). Por otro lado, la granada se emplea en la iconografía cristiana como símbolo de la pasión, en manos de Jesús, o de la castidad, si quien lo lleva es la virgen, y aparece incluso como representación de la propia Iglesia de Roma. Si añadimos a esto su asociación con el mito de Hades y Perséfone, que la vincula al inframundo, el granado aparenta ser ese árbol del paraíso renovado al mismo tiempo que presagia el funesto desenlace del relato (Dietrick 1985: 42-43)²⁴⁷. Por otra parte, la escena refleja una sociedad utópica en la que, una vez eliminada la corrupta civilización anterior, los ciudadanos son capaces de alcanzar un estado de fraternidad universal que transgrede incluso la noción de pertenencia a una clase:

Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte (DKV III, 207).

Tras la libertad obtenida por Jeronimo y Josephe gracias al terremoto, esta nueva comunidad formada en el valle responde a los ideales de igualdad y fraternidad que perseguían los ilustrados franceses. Sin embargo, el desenlace de la historia revela que Kleist, admirador de los ideales ilustrados y feroz opositor de los excesos de los años del Terror y de las prácticas de Napoleón por igual, establece un paralelismo con lo ocurrido en la Revolución Francesa para ilustrar cómo un estallido violento puede derrocar al poder vigente, pero no transformar a la sociedad con la misma rapidez; en palabras de Helmut Schneider, «Revolution [...] Utopische Illusion und politische Enttäuschung wären die drei Stufen einer zeitgeschichtlich-allegorischen Lektüre des Erdbebens» (1985: 119). Como indica Koopmann (1990), la utopía del valle resulta serlo solo en apariencia cuando, del mismo modo que el programa revolucionario

²⁴⁷ En alemán, recuerda Dietrick, la asociación con el Árbol del Conocimiento es aún más clara debido a que el término *Granatapfel* contiene la palabra «manzana».

terminó fracasando en la práctica durante los años del Terror, desemboca en la brutalidad del episodio de la iglesia²⁴⁸. Pese a que el colapso institucional provocado por el seísmo hace caer la casa del padre de Josephe, el palacio del virrey y la residencia del arzobispo, las fórmulas jerárquicas que estos representan continúan interiorizadas en el corazón de los mismos ciudadanos que celebran que «es gäbe keinen Vizekönig von Chili mehr!» (DKV III, 205); las autoridades políticas y religiosas señalan a los culpables, pero es una muchedumbre la que conduce a Josephe al lugar en el que va a ser ejecutada y otra aún más salvaje la que terminará por darle muerte en la iglesia, lo que puede interpretarse desde la perspectiva de los ancestrales rituales sacrificio que sugiere René Girard²⁴⁹, pero también como un ímpetu revolucionario mal enfocado. En esta misma línea, Brown recuerda que, por mucho que las circunstancias obliguen a que gentes de distintas condiciones sociales convivan durante un tiempo, esa supuesta igualdad universal está planteada solo en términos hipotéticos, mediante el empleo de condicionales y un *als ob* que anula la realización efectiva de la utopía (1992: 454). En efecto, en las actitudes de los personajes se observan los restos del antiguo sistema: la procesión hacia la iglesia se realiza siguiendo un estricto orden jerárquico, con Don Fernando y el resto de nobles encabezando la comitiva, y Jeronimo, que no pertenece a su clase pero es tolerado como marido de Josephe, separado de su mujer algo más atrás.

Las mismas convenciones familiares se observan en la pareja protagonista al desatarse el terremoto. Si su sexualidad era presentada al comienzo del texto como fuerza capaz de desafiar la rigidez de la sociedad patriarcal, el cataclismo prueba que en realidad siguen los mismos patrones de quienes los condenan: la prioridad de Jeronimo es salvar su propia vida, y solo piensa en Josephe al ver el anillo que hay en su dedo, símbolo del ritual que los une y de su papel de marido. Ella, por otro lado, reacciona dirigiéndose de inmediato a rescatar a su hijo, lo que responde a la idea de la época de que el hombre es, en primer lugar, ciudadano, mientras que la función de la mujer es, como Kleist expone en una carta a Wilhelmine von Zenge el 13 de septiembre de 1800, «*Mutter zu werden, u der Erde tugendhaften Menschen zu erziehen*» (DKV IV, 130). Sus actos pueden parecer revolucionarios, pero se quedan en la mera transgresión sin llegar a representar una propuesta duradera y auténticamente revolucionaria. Es por eso

²⁴⁸ Cfr. también Schneider (1985) y Hiebel (1989).

²⁴⁹ Cfr. Girard (1985).

que los motivos por los que deciden quedarse en Chile²⁵⁰ no tienen que ver con que les hayan comprendido o aceptado, sino con que les han perdonado, reconociendo así de manera implícita haber cometido una falta que debe ser reparada y cayendo en una incoherencia fatal al querer ver en el terremoto una supuesta ayuda divina pese a saberse culpables.

Ahondando en estas ideas, el uso de Sudamérica como marco geográfico puede entenderse como una extensión de la falsa imagen utópica del valle. Cuando el terremoto asola Santiago, el resultado aparente de la destrucción es el regreso a su condición natural primigenia, que coincide con el abandono de las ruinas por parte de los personajes para dirigirse al valle de las afueras. La elección de Chile cobra mayor sentido en la medida en que se recuerda su estatus de tierra colonizada: lo que antiguamente fuese un «Nuevo Mundo», escenario de las ensoñaciones utópicas de los europeos, se ha convertido en una imitación del orden del Viejo Continente cuyas raíces son tan profundas que ni siquiera el seísmo es capaz de destruirlas. Aunque aparezcan imbuidas de una suerte de dignidad suprema como cabezas de sus respectivas áreas de poder, todas las grandes figuras de autoridad fallecidas durante la catástrofe, estaban, en realidad, supeditadas a una fuerza aún mayor que proviene del extranjero: su apellido revela el origen europeo de Don Enrique Asterón, y tanto el virrey como el arzobispo no dejan de ser emisarios del rey de España y del papa de Roma, respectivamente. La caída del poder que representan es, por tanto, doblemente ilusoria, pues no es solo que su renovación no se haya producido en la moral de los ciudadanos, sino que además dicha caída es falsa. En este sentido, la granada que preside la escena del valle es una planta introducida por los conquistadores españoles y que no crecía de forma natural en Chile, lo que refuerza la idea de la escena del valle como constructo engañoso y falso retorno a la naturaleza. Por otro lado, resulta significativo que todos los personajes que aparecen sean descendientes de europeos, sin rastro de esclavos ni nativos o, al menos, de descripciones físicas que pongan de manifiesto su raza. Incluso el nombre del infame asesino del pequeño Juan, Pedrillo, parece haber sido escogido como guiño irónico: se trata del diminutivo de Pedro, nombre del fundador de la Iglesia romana pero también del conquistador de Chile, Pedro de Valdivia. Si bien resulta complicado establecer hasta qué punto aprovecha Kleist de manera consciente la condición de Chile como

²⁵⁰ Nótese que los planes de huida hacia Europa planteados (pero nunca consumados) por los protagonistas de *Das Erdbeben von Chile* y *Die Verlobung in St. Domingo* tienen su reflejo en el propósito de Michael Kohlhaas de emigrar en la dirección contraria.

colonia para enriquecer su crítica al fracaso de la Revolución, queda claro en cualquier caso que el empleo de Santiago como marco de la historia dista de ser un recurso casual fácilmente sustituible por otra ciudad u otro seísmo, sino que contribuye a ese caleidoscopio de interpretaciones que componen el relato.

Por su parte, la ambientación de *Die Verlobung in St. Domingo* plantea en muchos aspectos un caso radicalmente opuesto al de *Das Erdbeben in Chili*. Si bien la tendencia dominante durante la mayor parte del siglo XX fue la de presuponer que el marco histórico servía como mero telón de fondo para la tragedia amorosa²⁵¹, a partir de la década de los 70 comenzó a prestarse atención a los conflictos políticos y sociales derivados del mismo²⁵², lo que culminó en los noventa con una serie de lecturas²⁵³ en las que «the existential and political horizons intersect through the mimetic embedding of the love story within the context of violent revolutionary struggle» (Howe 2012: 93-94). A la hora de dilucidar la importancia del motivo de la revuelta de los esclavos en Santo Domingo frente a la trama amorosa que sirve de título e hilo conductor, resulta muy esclarecedor el hecho de que Kleist escogiese como material un acontecimiento tan cercano a él en el tiempo, cuando lo habitual era que ubicase sus dramas y relatos en un pasado más o menos remoto: la ausencia de esa voluntad de distanciamiento que lo caracteriza implica el deseo de tratar el tema por (o pese a) su actualidad, al margen de posibles interpretaciones secundarias. A diferencia de lo que ocurría con *El terremoto*, en *Die Verlobung* sí encontramos al menos la voluntad de enlazar la ficción con los acontecimientos reales, como prueban las numerosas menciones a Dessalines. Dicho esto, y al igual que sucedía en *Das Erdbeben in Chili*, sería ingenuo pensar que Kleist no aprovecha la compleja situación política y social de Santo Domingo como excusa para tratar cuestiones que afectaban sobre todo al panorama europeo, aunque solo fuese por el enorme grado de responsabilidad que las políticas europeas tuvieron en los acontecimientos ocurridos en la isla. Antes de los hechos que inauguran el relato, la colonia era una importante fuente de ingresos para el gobierno francés gracias a una economía basada en el esclavismo como fuerza de trabajo. En 1789 las ideas revolucionarias se abrieron paso a través del Atlántico y calaron hondo en el seno de una población mayoritariamente negra (unos 450.000 de los moradores de la isla lo eran, frente a los no más de 40.000 blancos y 30.000 mulatos) que encontró en los

²⁵¹ Cfr. Martini (1940); Ide (1961); Reske (1969) y Mieder (1974).

²⁵² Cfr. Angress (1977); Horn (1975); Fischer (1988); Weigel (1991); Werlen (1992); Fleming (1992) y Gelus (1994).

²⁵³ Cfr. Uerlings (1991); Herrmann (1998) y Bay (1998).

conceptos de libertad e igualdad el empuje necesario para emprender el camino a la emancipación. Toussaint Louverture, un antiguo esclavo que había sido liberado en 1776, logró hacerse con el mando de una creciente fuerza militar formada principalmente por esclavos sublevados, y sus esfuerzos sirvieron para que, en 1794, la Asamblea Nacional francesa aboliese la esclavitud de forma oficial. Tras una serie de hábiles maniobras militares y políticas, Toussaint acabó por arrebatar el control de la isla a españoles y franceses hasta proclamar una constitución autonomista en 1801 que le daba plenos poderes como gobernador vitalicio. No obstante, su mandato duró solo un año más, hasta que Napoleón, que deseaba crear un vasto imperio colonial francés, decidió reinstaurar la esclavitud y enviar tropas para recuperar el control de Santo Domingo. Toussaint fue tomado preso, extraditado a Francia y encarcelado en Fort de Joux, donde murió en 1803. Pero el poder militar de sus ejércitos no se vio mermado; el general Dessalines se alzó como nuevo líder de los rebeldes, venció a las tropas francesas y proclamó la independencia del nuevo estado de Haití en 1804. Con Napoleón en el punto álgido de su imperio, el fallido intento de tomar Santo Domingo para restablecer su lucrativa producción de azúcar fue el primer fracaso del general francés a la hora de dominar un pueblo extranjero, lo que suponía un cierto consuelo para todos los opositores al régimen y un rayo de esperanza de cara al futuro. En este contexto, la victoria de Dessalines se antoja como un episodio de vital importancia para quienes, como Kleist, deseaban la caída de Napoleón²⁵⁴. El que en 1807 el propio Kleist pasara un tiempo encarcelado en Fort de Joux, la misma prisión en la que cuatro años antes había muerto el general Toussaint, ha sido visto como una posible inspiración para el relato, pero el hecho parece más casual que causal; de hecho, no se nombra a Toussaint Louverture ni una sola vez en todo el relato frente a la decena de ocasiones en que se nombra a su sucesor, Dessalines, tal vez por el deseo de omitir la parte de la historia que implicaba un triunfo para Francia y de tratar solo su derrota²⁵⁵.

Centrándonos ya en aspectos puramente textuales, se observa una gran preocupación por los detalles en aquellos pasajes que narran sucesos ocurridos en Europa con anterioridad a la trama que tiene lugar en el propio Santo Domingo. La historia de Babekan sobre la traición sufrida a manos del padre de Toni y la de la muerte de la prometida de Gustav en Estrasburgo son tan minuciosas como esos primeros

²⁵⁴ Sobre la oposición de Kleist a Napoleón en el contexto del relato, cfr. Lützeler (2000).

²⁵⁵ Por otro lado, y como puntualiza Bay (1998: 82) es necesario considerar la imagen que se tenía de Dessalines en Europa, donde la noticia de las masacres de blancos ordenadas por él lo consolidaron como el prototipo de bárbaro.

párrafos en los que se habla de la juventud de Congo Hoango y su ascenso hasta llegar a ser un hombre importante en las fuerzas de Dessalines. En *El Terremoto*, la falta generalizada de detalle en la ambientación daba pie a especular con la idea de que Kleist deseara acercar Santiago a la imagen que el lector pudiera tener de cualquier otra ciudad europea; en *Die Verlobung*, sin embargo, estas narraciones no se dan en detrimento del marco histórico y local, sino que lo complementan. La función de ambos episodios es la de ahondar en la psicología de los personajes y explicar su postura con respecto al conflicto: la traición de Bertrand y el castigo que el tribunal infligió a Babekan no solo dejaron una marca física en la mujer, sino también un incombustible deseo de venganza; por otro lado, al conocer el destino de la mártir Mariane podemos comprender la actitud inicial de Gustav hacia Toni y establecer un paralelismo con la forma en que esta muere al final del relato en su intento por salvarle, pues su supuesta traición no lo sería solo por entregarle a Congo Hoango, sino por ver deshonrado el legado de su antiguo amor. Puerto Príncipe, en definitiva, aparece representada como una metrópolis con identidad propia, y no como mero reflejo o alegoría (algo lógico, si se tiene en cuenta que sería imposible reproducir la lucha racial entre los colonos franceses y los esclavos sublevados sin incidir en la naturaleza colonial de la isla).

Debido a que el motivo de la resistencia frente al invasor implica, en este caso, una lucha racial, desde mediados del siglo XX gran parte de la crítica ha tratado de establecer hacia qué lado se inclinan las ideas del propio Kleist. Howe (2012: 96-97) ofrece un breve pero exhaustivo repaso de las opiniones más significativas en torno a este particular, que oscilan entre la línea de pensamiento inaugurada por Peter Horn (1975) al interpretar el texto como un alegato contra la esclavitud y el racismo y la tesis de Hans-Jakob Werlen (1992), quien sugiere que el aspecto político de la historia involucra, de hecho, un punto de vista racista. Si bien no parece probable que Kleist pretendiera teorizar sobre la cuestión racial²⁵⁶, que el color de piel de los personajes supone el indicador más efectivo con el que estos cuentan para determinar posibles alianzas resulta evidente ya desde la primera frase, en la que la presentación de los bandos no podría ser más directa: «die Schwarzen [ermordeten] die Weißen » (DKV III, 222). Sobra decir que en el conflicto real no resultaba tan fácil distinguir entre amigo y enemigo: en la revolución hubo blancos que defendieron la causa de los negros, negros

²⁵⁶ El que en *El terremoto* se omita premeditadamente cualquier tipo de comentario referente a la raza de los protagonistas pese a transcurrir en Chile ya habla del grado de importancia que esta cuestión tenía en su literatura anterior.

que lucharon, voluntariamente o no, para los blancos, e incluso facciones enfrentadas entre sí (Bay 1998: 83), pero en el relato el único criterio relevante es el físico. «Seid ihr eine Negerin?» (DKV III, 224), pregunta Gustav a Babekan tan pronto como le abren la puerta, y más tarde se justifica su acercamiento hacia Toni por el hecho de que esta, al tener herencia europea por parte de padre, conservaba algo de «claridad» en su rostro; sin embargo, la ambigüedad racial de Toni es al mismo tiempo la razón de todos los reparos por parte de Gustav para confiar en ella (reparos que culminarán con el fatal desenlace de la historia cuando este «confunde su color»). Toni, en su condición de mestiza, parece desafiar la división binaria entre negros y blancos impuesta por el propio Kleist, pero en la práctica ni siquiera eso la exime de formar parte de una de las dos facciones (Bay 1998: 93), lo que conlleva por necesidad el abandono de la otra. Ante las acusaciones de traición a las que la joven se ve sometida, declara con orgullo: «ich habe euch nicht verraten; ich bin eine Weiße, und dem Jüngling, den ihr gefangen haltet, verlobt; ich gehöre zu dem Geschlecht derer, mit denen ihr im offenen Kriege liegt» (DKV III, 256). Una implicación fundamental de estas palabras es, de nuevo, la estrecha relación entre raza y bando, pues Toni no da a entender que «elijan» ser blanca, sino que se da cuenta de que lo es y actúa de manera consecuente con la que siente que es su auténtica naturaleza. La pertenencia a un único colectivo implica un abismo insalvable entre ambos extremos: no se puede, en conclusión, ser un mestizo, sino que ambos códigos culturales representan unidades incompatibles. De nuevo, el texto está repleto de indicaciones en este sentido, desde las palabras empleadas para caracterizar a las dos facciones («Geschlecht der Weißen» frente a «Stamm der Neger» [DKV III, 233]) hasta las constantes asociaciones léxicas entre los blancos con la luz (*Licht, Sonne, Tag*) y los negros con la oscuridad (*Finsternis, Schatten, Nacht*) (Bay 1998: 90-91).

¿Es este un enfoque racista? Una respuesta apresurada se inclinaría más hacia el sí, pero estaríamos cometiendo el error de pensar que los prejuicios de los personajes son también los de su autor, algo a lo que contribuyen en gran medida los comentarios de un narrador al que podemos presuponer blanco; desde este punto de vista, el partidismo en favor de la moral blanca no vendría determinado por la superioridad natural de esta, sino por el hecho de que la historia está contada desde (y para) un bando determinado. En este sentido, Fischer ha sugerido que su evidente parcialidad y los clichés con los que se presenta a los personajes negros son en realidad un mecanismo irónico para hacer reflexionar al lector (1988: 104). Del mismo modo, expone Bay:

Während der Erzähler in dem, *wie* er erzählt und bewertet, eindeutig für die »Weißen« Partei ergreift und alle Kritikpunkte wegzuwischen trachtet, eröffnet das, *was* er erzählt, bei aufmerksamer Lektüre immer wieder die Möglichkeit, gegen seine Sicht der Ereignisse die Perspektive der »Schwarzen« Figuren einzunehmen (1998: 86).

En cualquier caso, y pese a que las causas de la revolución de los negros no son defendidas ni expuestas con el mismo detalle que las motivaciones de los personajes blancos, tampoco existe voluntad de ignorar o negar las injusticias a las que estos han sido sometidos, empezando por la crueldad de los esclavistas y de blancos como Bertrand; lo que sucede es que, en vez de manifestar simpatía por la causa de los negros como colectivo, el narrador se centra solo en episodios aislados de agravio personal, pero esos agravios son reconocidos tácitamente y, en conjunto, dan pie a su causa: como señala Müller-Salget, «schon das Wort 'Rache' setzt [...] ein vorangegangenes Unrecht voraus» (DKV III, 838). Esto resulta, no en una crítica explícita a la esclavitud, sino a la mala praxis de los esclavistas (y, en consecuencia, no en una justificación de la causa revolucionaria, sino de las diferentes vendettas personales perseguidas por sus protagonistas). En este contexto, la historia de amor de Gustav y Toni en medio de lo que parece ser una guerra bien entre oprimidos y opresores o bien entre civilización y barbarie pone en duda varias de las presunciones auspiciadas por el narrador del relato: por un lado, y de forma paralela a la conversión de Toni en blanca, Bay (1998: 91-92) y Bianca Theisen (2003: 89) han sugerido que el cambio de color en el rostro de Gustav momentos antes de verse cegado por la ira reflejan un momentáneo cambio de afiliación que, una vez más, vincula la brutalidad al bando de los negros; por otro lado, si Toni encarna la mentalidad del colonizado y Gustav la del colonizador, el suicidio de este último al darse cuenta de que acaba de matar a la joven aun siendo inocente entraña un reconocimiento de culpabilidad (y más aún: al dispararse en la cabeza, fuente de la razón humana, parece señalar indirectamente a un problema de entendimiento como causa de fondo). Asimismo, Diethelm Brüggemann ha puesto en entredicho que Kleist defienda la brutalidad como rasgo inherente a la raza negra aludiendo a que, en la frase que inaugura el relato, tanto «die Weißen» como «die Schwarzen» pueden estar en caso acusativo o nominativo, con lo que sería posible entenderla a la inversa, con los blancos masacrando a los negros (2004: 377). Más aún: si se entiende el levantamiento de los esclavos como una consecuencia histórica derivada de la Revolución francesa, los excesos de los negros serían, como los de los europeos, fruto de un frenesí

revolucionario mal entendido y ejecutado, lo que para Gonthier-Louis Fink (1989) remite (igual que ya sucediera en *Das Erdbeben in Chili*) a una reflexión en torno a la legitimidad y la ética de la Revolución; desde esta lectura, Kleist concede validez a la causa de los rebeldes, pero no a una ejecución en forma de violencia popular que perpetua la tiranía y la brutalidad. En cualquier caso, parece claro que la raza como indicador de la distinción entre blanco y negro queda comprometida, pues con independencia de sus orígenes los personajes no están determinados a permanecer en su facción de partida aun cuando (y ahí es donde entran en juego otra serie de temas subyacentes al relato, como son el de la confianza²⁵⁷ o el de la percepción del mundo) el resto de personajes son incapaces de percibir dicho cambio: «Die Verlobung» führt vielmehr vor, wie ethnische Vorurteile dazu führen, dass Gustav/August Toni misstraut, ihr Verrat unterstellt und sie aus Rache erschießt. Über den wahren Sachverhalt aufgeklärt, lenkt er die Waffe gegen sich selbst» (Zelle 2014: 40-41).

Otro detalle que compromete la integridad de los dos bandos es el énfasis con el que Kleist señala la diversidad de orígenes de sus integrantes: Congo Hoango nació en la Costa del Oro africana; Toni, en París, y el padre de Babekan era cubano. En cuanto a los blancos, como señala Werlen:

Babekan is seduced and abandoned by a French man. The French, with their proverbial mastery of the language of gallantry, appear as the seducers incarnate in German culture. Gustav, the seducer of Babekan's daughter, represents Germanic steadfastness and loyalty, an aspect stressed by his own insistence on the unequivocal validity of the spoken word. Toni herself separates Gustav from the French oppressors when speaking to her mother. It is not coincidental that the French bride of Gustav comes from Straßburg, the place that represent quintessential Germanness to Goethe and his contemporaries less than forty years earlier (1992: 467)

Paralelamente al juego de estereotipos entre franceses y alemanes que Kleist lleva a cabo, Gustav proviene de Suiza, una región que desde el siglo XVIII era idealizada en el resto de Europa tanto por la belleza de sus paisajes como por su modélica libertad política²⁵⁸ y que da pie a que la promesa de una huida junto a Toni sea interpretada como la promesa de un paraíso terrenal al margen de la barbarie (si bien, como ya

²⁵⁷ Köhler (Breuer 2013: 127) apunta a la centralidad del tema *Vertrauen* aludiendo a las últimas palabras de Toni antes de morir: «Du hättest mir nicht mißtrauen sollen» (DKV III, 259).

²⁵⁸ Sobre la imagen de Suiza en esta época y su relación con Kleist, cfr. Lütteken *et al.* (2015).

sucediera en *Das Erdbeben von Chili*, ese paraíso acaba siéndolo solo en apariencia²⁵⁹). Este crisol de nacionalidades puede interpretarse como la demostración de que los dos bandos de relato son en realidad heterogéneos (lo que revela la existencia de distintos códigos éticos y culturales subyacentes), aunque conviene no pasar por alto la diferencia entre hablar del *Geschlecht* de los blancos (término con implicaciones biológicas) y el *Stamm* de los negros (que no deja de ser una forma de organización social, independientemente de los lazos que unen a sus miembros); como consecuencia, en lo que respecta al tema de la rebelión, y a diferencia de otras obras de Kleist como *Die Hermannsschlacht*, el nacionalismo no puede ser la fuerza legitimadora del movimiento contra los opresores porque la mayor parte de los negros no son nativos de la isla ni comparten una patria común (Breuer 2013: 127). Otra diferencia es que, mientras que Arminio no duda en sacrificarlo todo por su causa, Congo Hoango accede a dejar escapar a la familia de Strömli a cambio de que le devuelvan a sus hijos²⁶⁰ aun cuando eso contradice su orden inicial de no ayudar a ningún blanco bajo pena de muerte (DKV III, 242), y Toni, pese a haber consumado ya su cambio de bando, es la primera que se preocupa por el bienestar de los rehenes. Como señala Elystan Griffiths (2005: 63-64), ni siquiera la negra del relato de Gustav comparte el extremismo de Arminio, pues al advertir a su víctima de que ha sido contagiada con la fiebre amarilla impide que la enfermedad se propague entre la población blanca: el levantamiento, por tanto, persigue una libertad que les ha sido arrebatada como individuos, pero no implica una postura nacionalista como tal. De igual modo, es de destacar la ausencia de figuras heroicas o míticas de la talla de Arminio o Kohlhaas en la narración: Congo Hoango y Strömli no son más que «konventionelle Politiker» (Breuer 2013: 128), lo que contribuye a presentar el conflicto de forma realista y, por tanto, dar mayor verosimilitud a la propuesta de Kleist de emplear en Europa el modelo de la guerrilla como respuesta a

²⁵⁹ El que el monumento erigido en memoria de la pareja pudiese verse «noch im Jahre 1807» (DKV III, 260) sugiere (al margen de la conexión biográfica con el año en que Kleist fue encarcelado) «den Hohn des Erzählers gegenüber den Liebenden», pues como indica Köhler, «[n]ur wenig ist von einem Denkmal zu halten, von dem betont werden muss, es habe ganze vier Jahre überdauert» (Breuer 2013: 126). Carsten Zelle ha sugerido una conexión entre el fallido plan de Kleist de establecerse como agricultor en Suiza y la ruptura de la utopía en su obra posterior: «Die drei Aufenthalte in der Schweiz (1. Dez. 1801 - Okt. 1802; 2. Ende Juli/Aug. 1803; 3. Ende Aug./Anfang Okt. 1803) markieren jedoch den Auf- und Durchbruch zum Dichter, der darauf hofft, in der Schweiz auf einem Mustergut nach Art des Wermatswilers Jakob Guyer, gen. Kleinjogg, körperlich-praktische und geistig-schöpferische Arbeit im Sinn der Anthropologie des ›ganzen Menschen‹ in Einklang bringen zu können. Erst das tragische Scheitern dieser ›klassischen‹ Utopie eröffnete den Raum für Kleists weiteres Werk» (2014: 33).

²⁶⁰ Cfr. Perraudin (1992: 90-91).

Napoleón²⁶¹ (un modelo cuya efectividad no solo había quedado demostrada en Santo Domingo, sino también en España²⁶²). Este hecho confiere aún más legitimidad a la siguiente teoría expresada en el comentario de la edición de la Klassiker Verlag con respecto a la ambientación del relato:

Das Auftreten der Schweizer Familie Strömli/von der Ried sowie die Namen Toni, Nanky, Seppy, haben zu der Annahme geführt, daß die Geschichte ursprünglich in der Schweiz spielen und den Abwehrkampf der Schweizer gegen die Franzosen als historischen Hintergrund haben sollte (DKV III, 826).

Fuera o no la intención original de Kleist ambientar el relato en Suiza, cuyos recientes levantamientos armados conocía de primerísima mano (Zelle 2014: 26-27) y que, como Prusia, se encontraba bajo la amenaza de ser dominada por Napoleón, la urgencia de hacer frente a un enemigo común anula la dicotomía entre negro y blanco sostenida en el relato ante la evidencia de que negros, suizos y prusianos se encontraban en realidad en el mismo bando:

Die fürchterliche »Wuth«, mit der Congo Hoango gleich eingangs charakterisiert wird (z.B. 237b), und die knirschende »Wuth« (267b), mit der Gustav/August, der sich verraten wähnt, Toni erschießt, machen die Gegenspieler nicht nur moralisch einander gleich. Die Affektengrenzung stellt – politisch gesehen – Schwarze und Schweizer zugleich in eine gemeinsame Front (Zelle 2014: 42).

Desde esta perspectiva, parece claro que Kleist utiliza la lucha racial como mero instrumento para tratar otra serie de temas, entre los cuales destacan sus aspiraciones militares contra Francia; la idoneidad de utilizar Santo Domingo como marco se desprende antes que nada de que la guerra, por reciente, era de sobra conocida entre el público alemán, además de estar directamente relacionada con la causa contra Napoleón.

Como conclusión, el uso de América como marco experimenta un notable cambio desde *Das Erdbeben in Chili* hasta *Die Verlobung in St. Domingo* desde el punto de vista de la fidelidad histórica: si en el primero se empleaba como método de distanciamiento y con fines simbólicos, en el segundo se trata un tema de actualidad que

²⁶¹ Cfr. Wolf Kittler (1987: 320 y ss).

²⁶² Cfr. Solano Rodríguez (2001).

recupera la importancia del trasfondo político y social en sí mismo. En ambos relatos se aprecia la voluntad de establecer un paralelismo entre los hechos descritos y los acontecimientos propios de la Europa del momento, atendiendo en particular (pero no en exclusiva) a la ética de la revolución y su viabilidad como mecanismo de transformación social y, en el caso de *Die Verlobung*, al posible éxito de una guerra de guerrillas como respuesta a la ocupación napoleónica: aunque podría argumentarse que el uso de ambientaciones extranjeras es meramente instrumental, el reconocimiento de la expansión francesa como amenaza global y la búsqueda de soluciones más allá de las fronteras alemanas refleja una forma de pensamiento transnacional. Por último, y si bien no constituye el principal foco de atención en ninguno de los relatos, la condición colonial de los territorios representados contribuye (aunque con un peso desigual) a las distintas lecturas posibles sugeridas por dichos textos.

2.4. La recepción internacional de los relatos de Heinrich von Kleist

En el año 2009, con la publicación original del *Handbuch*, Ingo Breuer se refería a la recepción internacional de Kleist como «[...] eines der größten Forschungsdesiderata zu diesem Autor» (2013: 436). Desde entonces, y si bien es innegable que, como Breuer esperaba, las conmemoraciones con motivo del bicentenario de su muerte han servido para reavivar el interés en su obra fuera de Alemania y reevaluar su legado en otros países, son varios los factores que invitan a mantener la vigencia de estas palabras. En lo referente a la producción narrativa de Kleist, esta carencia se presupone aún más acuciante debido a que en muchos casos son sus piezas teatrales las que protagonizan un reconocimiento nacional ya de por sí tardío e irregular. La necesidad de actualizar periódicamente los estudios de recepción para dar cabida a nuevas traducciones, ediciones o referencias en obras literarias extranjeras supone una garantía de futuro para esta línea de investigación, pero al mismo tiempo dificulta la tarea de mantener al día un registro inasumible salvo para una amplia red de estudiosos provenientes de todo el mundo. No es, por tanto, objetivo de este trabajo ofrecer un análisis exhaustivo de la recepción de Kleist a nivel mundial (empresa que excede enormemente tanto las capacidades de un único investigador como las pretensiones de este proyecto), sino en todo caso tratar de extraer tendencias generales a partir de las circunstancias concretas en las que sus relatos comenzaron a ser leídos de forma significativa en cada país y valorar la posición actual de los mismos en la literatura mundial contemporánea. Con

este fin se atenderá en primer lugar tanto a las primeras traducciones y adaptaciones conocidas de su obra narrativa como a las más recientes, las cuales, junto con la influencia que hayan podido ejercer sus relatos en autores canónicos de otros sistemas literarios, suponen un buen medidor del impacto actual de Kleist en dicho sistema²⁶³. Además de por razones prácticas, se ha optado por excluir de este recuento artículos científicos y monografías (excepto tratados de literatura general o recopilaciones no limitadas al ámbito alemán) en consideración a la advertencia de Damrosch de que conviene distinguir entre una *world literature* orientada al ámbito académico y otra al público en general, pues la inmensa mayoría de dichos estudios provienen de los distintos círculos de germanistas presentes en cada país del mundo y, sobre todo aquellos escritos en alemán, ejercen una influencia limitada fuera de esta disciplina (aunque, de nuevo, pueden darse excepciones a este hecho en los casos en que estos diesen a conocer a Kleist y condicionasen su imagen en una nación determinada, o en los que su autor sea además novelista o exista una recepción constatable entre ambos). En su lugar, en un último punto de este epígrafe se analizará la bibliografía secundaria dedicada a Kleist en los últimos años tomando como referencia el bicentenario de su muerte, a partir de lo cual se espera concluir en qué medida ha contribuido esta efeméride a asentar la posición de Kleist en los estudios literarios a nivel mundial.

2.4.1. Otros países germanoparlantes

Siglos de historia compartida y la carencia de barreras lingüísticas parecen argumentos suficientes para considerar la historia de la recepción de Kleist en Austria y Suiza en conjunto con Alemania, más que en términos de su influencia internacional. Esta es al menos la postura que adopta el *Handbuch* de Ingo Breuer, donde se trata ambos países en el mismo epígrafe que la *Bundesrepublik Deutschland nach 1945*, en un capítulo anterior al de la *Internationale Rezeption und Wirkung* (Breuer 2013: 431-35). Dicho esto, sería un error asumir que la recepción de un autor puede ser idéntica en países con

²⁶³ Salvo que se especifique otra fuente o se cite una edición concreta, la mayoría de las traducciones recopiladas en el presente capítulo se hallan en la base de datos del *Kleist-Archiv Sombdner*, en <http://www.kleist.org/index.php/kleist-im-ausland> (última consulta: 14/05/2019), si bien en ocasiones me referiré a ejemplares pendientes de catalogar que pueden encontrarse mediante una búsqueda en el *Index Translationum* de la UNESCO o en diversas librerías online nacionales e internacionales. La filmografía completa de las obras de Kleist está recogida en la *Internet Movie Database (IMDB)*, en http://www.imdb.com/name/nm0902535/?ref_=tt_ov_wr (última consulta: 14/05/2019). En 2018 se publicó en papel la última edición de la *Heinrich von Kleist Bibliographie* que edita el *Kleist-Archiv Sombdner*, correspondiente al periodo 2001-2015 (cfr. Emig 2018).

un trasfondo cultural distinto, por mucho que estos compartan una lengua común; así, críticos como Anett Lütteken han indagado en la existencia de una «spezifisch österreichische Kleist-Rezeption» (2007: 23). Aún más significativas son las divergencias con respecto a autores que, aun siendo bilingües, provienen de regiones en las que el alemán no es la lengua más hablada o que en un determinado momento formaron parte del Imperio Austríaco. El caso más destacado es sin duda el de Franz Kafka²⁶⁴, cuya admiración por Kleist sigue siendo invocada hoy en día como carta de presentación para quienes desean dar a conocer a este último con garantías de éxito²⁶⁵. No son pocas las ocasiones en las que el propio Kafka admitió esta influencia: en una carta del 2 de septiembre de 1913 dirigida a Felice Bauer se refiere a él como uno de sus «eigentliche Blutsverwandten» (Kafka 1976: 460), y en una postal para Max Brod del 27 de enero de 1911 cuenta que «Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase» (1999: 132). Su ya legendaria lectura pública de *Michael Kohlhaas* del 11 de diciembre de 1913 (con cuyo resultado, no obstante, se mostró muy crítico en sus diarios [Nachruhm n° 421 a y b]²⁶⁶) es una prueba más de su predilección por esta obra, cuyos ecos han sido tematizados por la crítica atendiendo a detalles como el uso de los gestos como mecanismo estilístico en *El Proceso* (David E. Smith 1976), aunque no por ello debe pasarse por alto su lectura de los otros relatos de Kleist (como *Die Marquise von O...* o *Der Findling*²⁶⁷) o sus anécdotas²⁶⁸. Pero si bien la afinidad entre ambos ha dado lugar a un fructífero campo de estudio desde que fuera señalada en 1916 en el tantas veces citado texto de Oskar Walzel (Furst 1985: 374; Scholz 2010: 80), Hinderer (2006: 66) se ha hecho eco de las advertencias de Walter Müller-Seidel²⁶⁹ y Peters respecto a que «conexions between the works of Kleist and Kafka have been frequently asserted but rarely argued» (1966: 114), invitando así a examinar con detalle la auténtica

²⁶⁴ Una muestra de la abundantísima bibliografía al respecto incluye las obras de Frederick G. Peters (1966); Dittkrist (1971); David E. Smith (1976); Allemann (1980); Furst (1985); Grandin (1987); Alt (1995); Menke (2000); Liebrand (2004); Pusse (2004); Hinderer (2006) y Scholz (2010; 2016).

²⁶⁵ En este sentido, Günther Blöcker (1960: 12) llegó a afirmar que no existen apenas libros sobre Kleist en los que no se mencione su afinidad con Kafka, y Scholz ha observado que el nombre del checo tiende a ser invocado con frecuencia en los discursos de agradecimiento del Kleist-Preis (2010: 79). De forma similar, no es extraño que ambos escritores aparezcan juntos cuando se tratan las influencias en un tercer autor, como ocurre en el ensayo de la propia Anna-Lena Scholz (2014).

²⁶⁶ Cfr. Hinderer (2006: 69).

²⁶⁷ Blamberger (Breuer 2013: 135) relaciona la muerte de Nicolo con la de Georg Bendemann en *El proceso* en el sentido de que ambos reciben el mismo castigo por sus intentos de liberación personal, y sugiere una conexión entre ambos textos.

²⁶⁸ Hinderer (2006: 69) afirma que Kafka nunca hace referencia a la producción dramática de Kleist. Pese a esto, Liebrand (2004) ha propuesto una lectura en paralelo entre *El proceso* y *Der zerbrochene Krug*.

²⁶⁹ «Die Wahlverwandschaft zwischen Kafka und Kleist ist längst zu einem fest umrissenen Fragekreis der neueren Forschung geworden, der gedeutet sein will» (Müller-Seidel 1962: 7).

naturaleza de uno de los contactos literarios más mitificados (tal vez por, en apariencia, evidentes) de las letras alemanas y profundizar en las diferencias entre ambos, como ya hicieran entre otros Allemann (1980: 157 y ss.) y Alt (1995). El estudio más reciente y exhaustivo en este sentido es el de Scholz (2016), que dedicó su tesis doctoral a rastrear la historia de la «constelación Kleist/Kafka» desde la propuesta que ella misma planteaba en 2010:

Für die ›Kleist/Kafka‹-Konstellation kann die Verstrickung von bestimmten literarischen Texten und den im 20. Jahrhundert diskutierten Topoi so zumindest als Grund bestimmt werden, warum die Nennung des einen Autors im Lichte des anderen ohne größere Kontextualisierungen derart überzeugend funktioniert (hat). Beide Autorennamen rufen bei ihrer Nennung nie nur ihre eigene Rezeptionsgeschichte auf, sondern immer auch eine ganze Kette vielfach diskutierter Themen und Begriffe, die in ›Kleist/Kafka‹ verkörpert sind (2010: 91).

Otro nombre a tener en cuenta en este capítulo es el de la escritora alemana de origen rumano Herta Müller, que en el discurso de aceptación del Kleist-Preis de 1994²⁷⁰ desarrolló los fundamentos de su poética en relación con la obra de Kleist. Un concepto clave sobre el que se sustenta la afinidad entre ambos es el de la crisis vital que deriva del reconocimiento de lo engañosa que es nuestra percepción del mundo y que tiene como consecuencia el aislamiento del individuo; para Lars Meier, no obstante, Müller radicaliza aún más este aislamiento en comparación con los personajes de Kleist, los cuales tratan o bien de encontrar su lugar en la sociedad (como en *Die Marquise von O...*) o bien de tomarlo a la fuerza (como en *Michael Kohlhaas*) (Meier 2014: 187). De forma similar, y mientras que en sus relatos no se renuncia a la búsqueda de un orden (incluso cuando este termine siendo ilusorio o temporal, como sucede en la escena idílica de *Das Erdbeben in Chili*), Müller ni siquiera se resigna a perseguir esos breves instantes de felicidad (ibíd.: 191-92). Aun así, concluye Meier, la radicalización de los puntos de vista de Kleist por parte de Müller no invalida el que sus intenciones concuerden en lo esencial (ibíd.: 197). Menos conocida es la recepción de Kleist por parte del también rumano germanohablante Frieder Schuller, debido sobre todo a que su obra *Viele Grüße Michael Kohlhaas* (1975) fue censurada por el régimen comunista; sin

²⁷⁰ Cfr. Müller (1995).

embargo, en septiembre de 2016 el director Emel Heinreich recuperó esta adaptación para los teatros austriacos.

La crisis de Kleist, que en el caso de Herta Müller aparece en relación con su obra, ha sido a menudo aislada de todo componente literario y recibida a partir de su biografía. Su tragedia personal, bien abordada desde el rigor histórico o bien mitificada con fines artísticos, desempeñó un papel fundamental en varias fases de su recepción en Alemania (sobre todo en los años inmediatamente posteriores a su suicidio, en los que se convirtió en un obstáculo para ser valorado de forma positiva por sus compatriotas), y ha supuesto también una de las principales líneas de interpretación en el extranjero, empezando por los otros países germanohablantes: como ejemplos de esta tendencia cabe citar a los suizos Roman Bösch, con su autobiografía ficticia *Kleists »Geschichte meiner Seele«* (2007) y Guido Bachmann, que en *Wannsee* (1967) recrea el episodio del doble suicidio con un estilo y lenguaje kleistianos (Breuer 2013: 431-32), además de a Jürg Amann, que en *Nachgerufen: Elf Monologe und eine Novelle* (1983) da voz a Henriette Vogel y Wilhelmine von Zenge. Menos evidente es el reflejo de la *Kant-Krise* en la novela de Robert Musil *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906), que para Friederike Reents (2014) aparece «transcrita» a través de la recepción de Nietzsche como lector y comentador de Kant y Kleist²⁷¹. De entre las biografías escritas por autores austriacos o suizos, mención aparte merece la obra de Stefan Zweig *La lucha contra el demonio. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925), cuya popularidad ha logrado trascender los círculos académicos incluso fuera de los países de habla alemana.

Otra constante histórica en la consideración de Kleist por parte de la crítica, su faceta como autor nacionalista, ha marcado igualmente su recepción en Suiza y Austria. En lo referente a este último país, los poemas *An Franz den Ersten, Kaiser von Oesterreich* y *An den Erzherzog Carl* fueron incluidos (con fines evidentemente políticos) por Albin Reichsfreiherr von Teuffenbach zu Tiefenbach und Maßwegg en el «Poetischer Teil» de su *Vaterländisches Ehrenbuch* (1879): en una época en la que Austria debía reexaminar su relación con la recién constituida Alemania, el viejo anhelo de Kleist de recuperar la grandeza del Reich para hacer frente a Napoleón ganaba una inusitada vigencia (Lütteken 2007: 19-20). Por el contrario, el retrato que Robert Walser hace de él en el relato *Kleist in Thun* (1907) se aleja del tópico del autor prusiano y

²⁷¹ Sobre el papel de Musil como editor y lector de Kleist, cfr. Nübel (2014). Por último, cabe destacar la coincidencia temática del motivo del embarazo inconsciente entre *Die Marquise von O...* y *Tonka* (uno de los relatos que componen *Tres mujeres*, 1924), que Sokel ha relacionado de manera directa (1970).

presenta a un Kleist en el exilio (Breuer 2013: 417). Mucho más tarde, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la caída del régimen nazi que había encumbrado a Kleist como poeta nacional obligó a replantear los términos y el alcance de su recepción en los territorios ocupados por Hitler para no interrumpirla. Si bien esto favoreció en principio a textos menos políticos como *Der zerbrochene Krug*, la popularidad de *Michael Kohlhaas* no se vio menoscabada: en 1948 se reestrenó en Viena la dramatización de Arnolt Bronnen (1929), lo que dio paso a toda una serie de nuevas adaptaciones (y, a partir de la década de los 60, audiolibros) a cargo de otros autores (Breuer 2013: 431). Aunque no formen parte del objeto de este estudio, las representaciones teatrales de las obras de Kleist suponen una parte fundamental de la historia de su recepción en Austria y Suiza (donde, a diferencia del resto del mundo, no requieren ser traducidas) y han ejercido de hecho una influencia notable en escritores como Elfriede Jelinek (ibíd.: 433)²⁷² o Thomas Bernhard. No menos importante en el caso de este último es, sin embargo, su prosa: la antología *El imitador de voces* (1978) contiene referencias a las *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, *Über das Marionettentheater* y *Michael Kohlhaas*, y sus anécdotas (en particular las contenidas en *Acontecimientos*, de 1969) han sido vistas por la crítica²⁷³ como una continuación de las de Kleist (ibíd.: 433). Un fenómeno similar se ha dado en la literatura austríaca desde Hugo von Hofmannsthal, cuya *Reitergeschichte* imita el estilo kleistiano (lo que contribuyó a las acusaciones de plagio que Arthur Schnitzler planteaba en sus cartas²⁷⁴), y, ya en la segunda mitad del siglo XX, entre los integrantes del Grupo de Viena Hans Carl Artmann, Gert Jonke y Gerhard Rühm (ibíd.: 433; Lütteken 2007: 34). Más recientemente, el suizo Peter Bieri (con el seudónimo de Pascal Mercier) publicó la novela *Der Klavierstimmer* (1998), en la que el *Kohlhaas* desempeña un papel importante tanto a nivel de argumento (sirviendo de inspiración para una ópera compuesta por el protagonista) como temático. Por su parte, el beso de la escena de la reconciliación entre la marquesa y su padre en *Die Marquise von O...* es uno de los protagonistas de *Sieben Küsse* (2017), obra del escritor y germanista helvético Peter von Matt en la que se analizan siete de los besos más representativos de la historia de la literatura.

²⁷² Cfr. Aeberhard (2014).

²⁷³ Cfr. por ejemplo Eybl (1995: 38) y Skasa (1978: 45).

²⁷⁴ Cfr. Mayer (1996: 9) y Oei (2013: 168). Por otra parte, Dieter Heimböckel ha sugerido que Kleist puede considerarse uno de los precursores de la crisis del lenguaje del siglo XX, en la que Hofmannsthal desempeñó un papel protagonista (2003: 24, 341).

Por último, al considerar las adaptaciones cinematográficas de la obra de Kleist en lengua alemana es necesario señalar que muchas de ellas fueron estrenadas directamente para la televisión alemana, lo que limitó su recepción original en Austria y Suiza salvo en los casos en que estas participaron en la producción, como sucedió con la adaptación de *Der zerbrochene Krug* de Franz Peter Wirth, que fue emitida en los tres países entre el 14 y el 15 de abril de 1974. Se da la circunstancia, sin embargo, de que la primera versión fílmica de *Michael Kohlhaas* fue la dirigida por el suizo Max Haufler en 1937. Más recientemente, la directora austriaca Jessica Hausner ha representado en *Amour fou* (2014) la historia de amor entre Kleist y Henriette Vogel.

2.4.2. Francia

La recepción de Kleist en Francia es quizá una de las más estudiadas de toda Europa²⁷⁵, aunque no por ello hay que suponer que esta fuese menos tardía o accidentada que en otros países. Esta situación se explica por, al menos, tres razones de peso. Para empezar, las primeras noticias sobre él aparecidas en el país galo centraron su atención en los aspectos de sus textos que podían considerarse deudores de los modelos franceses, debido en parte a la polémica levantada en París por el ensayo de A. W. Schlegel *Comparaison entre la Phedre de Racine et celle d' Euripide*; al presentar su *Amphitryon* como «[...] une imitation de la pièce de Molière», tal y como lo juzgó el *Journal de Paris*, de forma indirecta se respondía a la idea supuestamente defendida por el Romanticismo alemán de que el Clasicismo francés era inferior (Richardson 1962: 10)²⁷⁶. En segundo lugar, las truculentas noticias de su suicidio motivaron que su obra quedara supeditada a lo que se percibía como un carácter violento y patológico. Esto, a su vez, propició que Madame de Staël no lo incluyese en su *De l'Allemagne* por miedo a que el suceso enturbiase su propósito de popularizar la literatura alemana en su país²⁷⁷,

²⁷⁵ Sobre su recepción en general, cfr. Richardson (1962); David (1969); Bertaux (1980); Rösener (2008); Breuer (2013: 436-40) y Lagiewka (2013). Existen además numerosos trabajos referidos a obras concretas.

²⁷⁶ La nota continúa así: «Un journaliste du même pays, moins modeste ou plus hardi que l' imitateur, croit que cette pièce est aussi supérieure à celle de Moliere, que la nation allemande est supérieure à la nation francaise dans tous les genres dramatiques. Voilà qui est clair et net» (ibíd.).

²⁷⁷ También Claude David (1969: 23) y Bertaux (1980: 36) se han referido al rechazo de Madame de Staël hacia Kleist como un factor clave en su fallida recepción durante el siglo XIX. Irónicamente, Kleist había valorado *De l'Allemagne* de forma muy positiva en sus *Berliner Abendblätter* (en 1810, poco antes de la fecha prevista de publicación de la obra, retrasada hasta 1813 debido a la censura): «[j]edes Talent vom ersten Range, aus der Vergangenheit sowohl als Gegenwart, wird darin gewürdigt, die Richtung, welche Wissenschaft, Kunst und bürgerliches Leben davon empfangen haben mögen, angegeben, alles Gute und

lo que, junto con las críticas de Goethe, bastó para que ni siquiera los románticos franceses llegasen a apreciarlo (Richardson 1962: 183-84). Por último, el activismo de Kleist contra la dominación francesa y su defensa de lo alemán supusieron un escollo más para su recepción en el país vecino que corrió el riesgo de tornarse insalvable con la guerra Franco-prusiana de 1870-71 como telón de fondo. Las difíciles relaciones políticas y culturales entre ambas naciones tuvieron como consecuencia que el escaso interés que Kleist despertó en Francia se dirigiese hacia su prosa en detrimento de una producción teatral estigmatizada por la sombra de Molière y la ideología de su autor.

La primera de sus obras en traducirse al francés fue *Das Erdbeben in Chili*, que apareció en 1829 en el *Revue de Paris* bajo el título de *La Nonne de San Iago*, aunque se trató de una versión acortada del original. Un año más tarde, A.I. y J. Cherbuliez tradujeron todos los relatos (excepto *Das Bettelweib von Locarno*) en una colección en tres tomos basada en la edición de Tieck de 1826 (*Michel Kohlhaas, le marchand de chevaux, et autres contes d'Henri de Kleist*), y eso fue todo durante medio siglo (Richardson 1962: 20-22). Hubo que esperar hasta 1880 para que apareciese una nueva versión de *Michael Kohlhaas* a cargo de A. Dietrich, y cuatro años más para que Alfred de Lostalot tradujese por primera vez una de sus obras teatrales (*Der zerbrochene Krug*, publicada como *La Cruche cassée*). La percepción de Kleist durante el cambio de siglo estuvo marcada por la tesis de Raymond Bonafous (1894), quien lo analizó desde la perspectiva del Realismo; en lo referente a su prosa, «[t]he early Novellen are praised for their logical construction, objectivity, and psychological realism [...] The later Novellen are condemned for exaggerated fatalism and the use of the supernatural, [...] Kohlhaas for its use of the supernatural [...]» (ibíd.: 54). En el periodo hasta el final de la Primera Guerra Mundial, el auge del psicoanálisis hace que vuelva a centrarse la atención sobre la persona de Kleist por encima de su obra, al mismo tiempo que se comienza a enfatizar una afinidad con Francia que lo salva del rechazo generalizado hacia los escritores germánicos a causa de las tensiones políticas y militares con Alemania (ibíd.: 57-58), pero no sería hasta casi la década de los 30 cuando la crítica francesa comenzó a producir aportaciones destacables a nivel internacional (ibíd.: 91 y ss.). Para entonces ya se había producido un cambio de tendencia editorial: entre 1880 y 1943 solo *Michael Kohlhaas* (en al menos cuatro ocasiones) y *Der Findling* (en 1894)

Vortreffliche, das in der Anlage der Nation vorhanden sein mag, mit einsichtsvollen Wohlwollen, beschrieben und hervorgehoben» (DKV III, 586).

tuvieron nuevas traducciones, mientras que sus dramas no dejan de ser editados²⁷⁸. Ambas circunstancias supusieron el caldo de cultivo para el «redescubrimiento» de Kleist en los años cincuenta, cuando sus obras teatrales se vuelven un éxito de público. Desde la célebre producción de *Prinz Friedrich von Homburg* de Jean Vilar en el Festival de Aviñón de 1951²⁷⁹, Kleist se ha mantenido como uno de los autores alemanes más representados en Francia; de forma paralela, sus relatos han continuado traduciendo con más o menos periodicidad (destacando, como ya ocurriera cien años atrás, *Michael Kohlhaas*), hasta la edición de sus obras completas a cargo de Pierre Deshusses para la editorial Gallimard (1999-2000), de las cuales los *Récits* conforman el segundo tomo. No obstante, y salvando la atención recibida a raíz de las adaptaciones cinematográficas de *Die Marquise von O...* de Éric Rohmer (1976)²⁸⁰, *Der Findling (Un amour interdit*, 1984, dirigida por Jean-Pierre DOUNAC) o, más recientemente, el *Michael Kohlhaas* de Arnaud des Pallières (2013)²⁸¹, en general puede afirmarse que el éxito de Kleist en Francia es mayor como dramaturgo que como novelista. En este sentido, resulta llamativo que el propio Richardson demandara en el prólogo de su estudio una mayor atención a la obra de Kleist en Inglaterra y EEUU refiriéndose principalmente a un talento dramático que los franceses ya habían descubierto:

The unqualified success of Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg* among the French, [...] as well as the subsequent history of the favorable reception of the remainder of Kleist's work in France, should, it would seem, bring a final end to claims made by critics and scholars, especially in America and Britain, that Kleist cannot be exported, that his genius can be appreciated only in his own culture or, at best, only by the foreign scholar steeped in the study of German literature. As this study will make clear, when good translations

²⁷⁸ Una lista completa de las traducciones de Kleist hasta 1960 se encuentra en Richardson (1962: 187-88).

²⁷⁹ Pese a que la elección por parte de Vilar de este texto, que había sido uno de los títulos emblemáticos de la recepción nacionalsocialista de Kleist, no estuvo exenta de polémica, su representación en una fecha tan cercana al fin de la Segunda Guerra Mundial marca un punto de inflexión en la historia de la recepción internacional de Kleist y el distanciamiento de las lecturas nacionalistas y antifrancesas de su obra (Maurach 2011: 541-49). Tres años más tarde, Hansres Jacobi publicó un artículo titulado «Kleist erobert Frankreich», el cual sería modificado para su reimpresión en Suiza por «Frankreich entdeckt Kleist» (ibíd.: 546); de forma significativa, Thomas Hahn escogería exactamente el mismo cincuenta y cinco años después en su reseña para *Die Welt* (2008), lo que supone un buen ejemplo del incesante ciclo de «redescubrimientos» al que parece estar sometida la obra de Kleist.

²⁸⁰ La crítica aclamó la cinta de Rohmer, que incluso se hizo con el Premio especial del jurado en el festival de Cannes; por su parte, su éxito entre el público no fue menor, si bien Bertaux ha especulado con que esto se debiera a la confusión con la novela erótica de Pauline Réage *Historia de O* (1954) (Bertaux 1980: 39). Cabe mencionar que en 1959 ya se había llevado a cabo una adaptación francesa del relato (esta vez para televisión, dirigida por Claude Barma) que pasó mucho más desapercibida.

²⁸¹ Protagonizada por Mads Mikkelsen, la película fue nominada a la Palma de oro de Cannes.

are placed in the hands of bold, imaginative directors, Kleist's drama stands on its own. It is long since time to exhume Kleist from undergraduate German courses and to place him on the stage where the full force of his dramatic talents, the complete timeliness of his tragic view of life can be revealed to modern audiences. The French have done this. It is to be hoped that we in English-speaking countries will follow their lead (1962: vi).

2.4.3. Reino Unido, Irlanda y EE.UU.

El llamamiento de Richardson para seguir los pasos de Francia y recuperar a Kleist en los países angloparlantes tiene en realidad mucho que ver con la historia de su recepción en Inglaterra, pues la visión que allí se tenía de la literatura alemana en general estuvo condicionada durante décadas por *De l'Allemagne*, publicado en inglés en 1913 (Breuer 2013: 444). En consecuencia, las pocas invocaciones a su nombre en suelo inglés documentadas durante el siglo XIX (con protagonistas de la talla de Coleridge o Carlyle) oscilaron entre el desdén y la fijación por los detalles de su suicidio y sus trágicas circunstancias personales. Los primeros comentarios positivos en torno a su obra no aparecieron hasta 1828²⁸², cuando Robert Pearse Gillies, editor del *Foreign Quarterly Review*, comentó su obra basándose en los *Gesammelte Schriften* de Tieck, aunque no sin perpetuar el tópico de su genio atormentado: «[...] his genius more or less paralysed by a degree of irritability, impatience and hypochondriacal gloom, such as has seldom been equalled» (cit. en Breuer 2013: 444). Sin embargo, la primera edición en inglés de uno de sus relatos tuvo que esperar hasta 1844²⁸³, fecha en la que John Oxenford y C. A. Feiling tradujeron *Michael Kohlhaas* y *Die heilige Cäcilie* para su colección *Tales from the German*, que se publicó de forma simultánea en Inglaterra y EE.UU. (Hubbs 1985: 144); desde entonces, en una tendencia que continúa hasta la actualidad²⁸⁴, el *Kohlhaas* se consolidó como la creación de Kleist más conocida en los territorios angloparlantes, e incluso fue objeto de plagio en una versión no acreditada de la *Dublin University Magazine* (1853)²⁸⁵. Una nueva traducción de la obra fue publicada

²⁸² 1828 es de hecho el año que Mary Howard eligió para comenzar el que hoy en día sigue siendo el estudio más extenso sobre la recepción de Kleist en Inglaterra, lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que esta abarca solo hasta 1928 (cfr. Howard: 1990).

²⁸³ Tres años antes, en el segundo volumen de una recopilación titulada *Illustrations of German poetry*, había aparecido en Inglaterra una versión inglesa de *Käthchen de Heilbronn*, aunque la calidad de la traducción fue objeto de numerosas críticas (Hubbs 1985: 144).

²⁸⁴ Hacia el año 2000, la novela había tenido ya hasta diez traductores distintos (Eydt-Beebe 2002: 17).

²⁸⁵ El texto respeta el título original de *Michael Kohlhaas*, pero en ningún momento se indica que se trate de una traducción ni, en consecuencia, se citan los nombres de Kleist o del traductor (Hubbs 1985: 164).

junto al *Homburg* en el volumen *Prussia's Representative Man* de Francis Lloyd y William Newton (1875), quienes explican en el prefacio que, en lugar de dejar que el relato y el drama se ganasen por sí solos al lector, juzgaron necesario «[...] to introduce our Author to Englishmen» teniendo en cuenta «[...] the whole library of what we conceive to be wrong views and shallow judgments of history in connection with Germany and its literature» (ibíd: iii-iv).

Con todo, y aun cuando siguieron apareciendo traducciones de su obra²⁸⁶, el cambio de siglo no supuso una mejora considerable: tras la Segunda Guerra Mundial, tan solo algunos inmigrantes alemanes trataron de rescatar a Kleist de las críticas generalizadas (ibíd.: 445), y su estatus en Norteamérica no era mucho mejor. Todavía en 1985, Valentine C. Hubbs sentenciaba lo siguiente:

In the United States, indeed in all of North America, Heinrich von Kleist is a name that until very recently was almost completely unknown among the general reading public. He found some renown only among germanists, German-speaking immigrants, and students of German literature [...] relatively few of his Works exist in English translation and there is no English edition of his entire opus (1985: 143).

No obstante, y pese a admitir que aún no había llegado el momento de Kleist en América, Hubbs se mantenía optimista: «[t]he ground has been more than just broken; the structure of his future renown in America has been started». En 1975 E. L. Doctorow había publicado *Ragtime*, una adaptación de *Michael Kohlhaas* ambientada en el Nueva York de principios de siglo²⁸⁷ que constituye la primera influencia reseñable de la prosa de Kleist en la literatura estadounidense²⁸⁸, y su nombre ya se leía en publicaciones como *The New York Times Book Review* o la revista *Newsweek*, que en el número del 6 de julio de 1981 recomendaba la edición de Greenberg de *The Marquise of O – and Other Stories* (publicada originalmente en 1960 con prólogo de Thomas

²⁸⁶ En lo concerniente a su narrativa, destaca la inclusión de *Michael Kohlhaas* en las antologías *Library of the World's best literature* (1ª ed. 1896/97, con sucesivas reediciones en 1902 y 1917/18) y *The German Classics of the 19th and the 20th Centuries* (1913-15), así como traducciones de *Das Bettelweib von Locarno* o *Das Erdbeben von Chile* (Hubbs 1985: 164-65).

²⁸⁷ El propio Doctorow, que en 1982 escribió un prólogo para la edición de Walter Hinderer de las obras de teatro de Kleist, ha reconocido en numerosas ocasiones que la novela es un homenaje deliberado a *Michael Kohlhaas* y alabado a un autor al que considera «un gran maestro» y «un hermano» (cit. en Morris 1999: 123-24).

²⁸⁸ La crítica ha prestado cierta atención a la relación entre ambas novelas, destacando dos trabajos de la década de los ochenta: Faber (1980) y Helbling (1980). Más recientemente el tema ha sido retomado por Fischer (2014).

Mann y reeditada por Penguin Classics en 1981) como lectura para el verano (ibíd.: 161-62). Precisamente esta colección, la primera que reunió todos los relatos de Kleist, fue para Hubbs la principal responsable de la familiaridad del lector angloparlante con su obra (ibíd.: 152-54); de hecho, quince años después la *Encyclopedia of Literary Translation Into English* aún mantenía que «Kleist's *Novellen* have found rather more popularity in the English-speaking world than his plays» (Classe 2000: 768), las cuales, en comparación, han tardado mucho más tiempo en ser traducidas y publicadas en forma de antología.

Casi tres décadas después del estudio de Hubbs, Sebastian Goth (2010: 146) se inclina a confirmar un incipiente cambio de tendencia²⁸⁹ que continúa en la actualidad. Aunque las obras de Kleist siguen sin formar parte de las principales recopilaciones de literatura mundial (Damrosch 2009b: 511), en las últimas décadas ha aparecido un número nada desdeñable de traducciones al inglés de sus relatos: de forma destacada, los *Selected Writings* de David Constantine, que incluyen además tres dramas y algunos ensayos y anécdotas, han sido reeditados en 2004 para Hackett Classics tras su publicación original de 1997, y en 2009 se publicó *Selected Prose of Heinrich von Kleist* (traducido por Peter Wortsman para la editorial Archipelago), además de los cuales existen nuevas versiones por separado de *Michael Kohlhaas* (traducido por Frances H. King en 2007, reeditado en 2014) y *Die Marquise von O...* (Richard Stokes, 2003)²⁹⁰. Si bien la naturaleza ensayística de *Über das Marionettentheater* me ha llevado a dejarlo fuera del corpus de esta investigación, y aunque no cabe duda de que su influencia es más marcada en el mundo del teatro (donde cuenta con admiradores de la talla de Samuel Beckett²⁹¹), considero necesario referirme a este texto en la medida en que sirviera para que autores de reconocido prestigio y éxito en la literatura anglosajona fomentasen la lectura de Kleist. Tal es el caso del irlandés John Banville,

²⁸⁹ Muy distinta es la situación de Kleist en el ámbito de la germanística estadounidense, donde desempeña un papel absolutamente canónico: «Hier weiß man sehr viel über Kleist, denn er stand vor dem Hintergrund der literaturtheoretischen Debatten der letzten 30 Jahre im Zentrum eines vielgestaltigen Interesses von Seiten der US-Germanistik [...] Kleist ist paradigmatisch für die amerikanische Literaturwissenschaft der letzten Jahre. Das hat der vorliegende Forschungsbericht zu zeigen vermocht: Kleists Werk stand in den USA in den letzten drei Jahrzehnten am Kreuzungspunkt der großen literaturtheoretischen Diskussionen (Goth 2010: 168).

²⁹⁰ Una selección de las traducciones de la narrativa de Kleist hasta el año 2000 se encuentra en Eydt-Beebe (2003: 48-55).

²⁹¹ Cfr. Mannweiler (2013). La actriz alemana Nacy Illig habría sido quien le felicitó la copia de *Über das Marionettentheater* que se encuentra en su biblioteca personal (Van Hulle / Nixon 2013: 97). Por lo demás, está documentado que Beckett visitó la tumba de Kleist en 1969, que podía recitar de memoria líneas de *Prinz Friedrich von Homburg* y que empleó referencias a *Über das Marionettentheater* en varios de sus trabajos (Knowlson 1996: 569, 588, 632-33).

quien en 1994 escribió un artículo para el diario *The Independent* en el que se refiere a él como un «neglected genius» con una obra «peculiarly apt for our fractured times» (1994: web). Novelas como *Eclipse* (2000) o *The Infinities* (2009), en la que se describe una realidad distópica caracterizada por, entre otras muchas divergencias con nuestro mundo, que Kleist ha pasado a la posteridad como un autor superior a un casi olvidado Goethe, contienen numerosas referencias directas a *Über das Marionettentheater*, *Amphitryon* y otros textos de Kleist, así como otras más sutiles a *Michael Kohlhaas*²⁹². Philip Pullman, autor de la conocida saga de libros juveniles *La materia oscura* (cuyo primer volumen fue adaptado al cine en 2007 con el título de *La brújula dorada*, con estrellas de la talla de Nicole Kidman, Daniel Craig, Eva Green, Ian McKellen y Christopher Lee) ha reconocido que una de sus influencias más importantes fue la traducción de *Über das Marionettentheater* publicada por el *Times Literary Supplement* en 1978²⁹³, la misma que permitió a Nicholas Mosley entrar en contacto con la obra de Kleist tras años buscando una edición en inglés del texto (Rahbaran 2007: 122)²⁹⁴. En contraposición, *Die Marquise von O...* ha sido citada por Will Self como una lectura clave durante su etapa en la universidad:

I had read *The Marquise of O*, and while it may have been the German Romantic's suicide pact that gripped me, the novella's exposure of the far more viciously constricting social mores of the early 19th century, and Kleist's opposition to them of a restless and uncertain self-consciousness, spoke to my own sense of being fundamentally ill at ease (Self 2002: web).

Pero por encima de todos estos nombres destaca el de Paul Auster. En una carta del 7 de mayo de 2010 dirigida a Coetzee²⁹⁵, Auster le dedica las siguientes líneas:

I have been Reading Kleist lately, his stories and letters in particular. I remember being deeply impressed when I read him in my early twenties, but now I am overwhelmed. His sentences are remarkable – great hatchet-blows of thought, an implacable narrative speed,

²⁹² Cfr. Dupree (2014: 271-98).

²⁹³ Cfr. von Mücke (2014).

²⁹⁴ Si bien la influencia literaria de Kleist sobre Mosley está dirigida principalmente a las artes escénicas, esta no puede abstraerse por completo de las circunstancias biográficas del alemán. Así, en la novela *Paradoxes of Peace* (2009) se hace referencia a su suicidio (Mosley 2009: 146).

²⁹⁵ No menos relevante es la respuesta de Coetzee, que concuerda por completo con el juicio expresado por su amigo (Auster / Coetzee 2013: 147). Los detalles sobre la recepción de Kleist por parte de Coetzee serán abordados en el capítulo 3.6. tomando como punto de partida la novela *Life & Times of Michael K*.

a pulverizing sense of inevitability. No wonder Kafka liked him so much... (Auster / Coetzee 2013: 142)

Las mismas alabanzas hacia el estilo narrativo de Kleist aparecen reformuladas en boca del protagonista de la novela *4321*, para quien el alemán desempeña un importante papel formativo al convertirse en una de sus primeras lecturas en el tránsito de la niñez a la adultez (Auster 2017: 92-93). Como a Auster, a su personaje, Ferguson, le atrae «[t]he speed of his sentences, the propulsion», y añade: «[h]e tells and tells, but doesn't show much [...] It's all very intricate, but at the same time it feels as if you're reading a fairy tale» (ibíd.: 495). Si la carta a Coetzee no estaba exenta de uno de los tópicos de la recepción de Kleist, el de su afinidad con Kafka, la exposición del protagonista de *4321* tampoco omite otro, el de su doble suicidio (ibíd.), aunque no por ello debe infravalorarse la alta estima que Auster parece guardarle.

Entre el gran público, sin embargo, el conocimiento de Kleist se debe mucho más a sus adaptaciones cinematográficas²⁹⁶: *Ragtime*, de Miloš Forman (1981, basada en la novela de Doctorow) y el western *Sin Piedad (The Jack Bull)*, 1999), una versión libre de *Michael Kohlhaas* producida por HBO con John Cusack y John Goodman como protagonistas. En 1996 *Ragtime* fue convertido en musical con libreto de Terrence McNally, letras de Lynn Ahrens, y música de Stephen Flaherty (todos ellos galardonados con un premio Tony por su trabajo en la obra), y desde entonces se ha reestrenado hasta diez veces en Toronto, Broadway y Londres; a raíz de su éxito, la relación de la obra con el *Kohlhaas* de Kleist fue señalada por *The Observer*, que la tildó abiertamente de plagio²⁹⁷. Dada la proyección internacional de estas adaptaciones, su papel en la difusión de la obra de Kleist no puede restringirse al ámbito angloparlante, sino que debe extenderse al resto del mundo.

2.4.4. España e Hispanoamérica

La influencia de Kleist en los países hispanohablantes está aún menos documentada que en Francia e Inglaterra. En lo referente a España, el único estudio anterior al año 2010 fue el publicado por Javier Orduña en el sitio web *kleistonline.de* (2003), que ya no se

²⁹⁶ *La Marquesa de O...* de Rohmer, aunque también se estrenó en EEUU, contó con pases muy limitados en cines independientes (Hubbs 1985: 144).

²⁹⁷ Cfr. «Hey! Grandpa Was Right - Doctorow Stole Ragtime» (1998: web).

encuentra disponible²⁹⁸; desde entonces, tan solo Heidi Grünewald (en el *Handbuch*) y Jordi Jané-Llig  (refiriéndose al ámbito catalán [2013]) ha llevado a cabo una investigación sistemática sobre el tema (Breuer 2013: 440-44), lo que puede parecer sorprendente si se tiene en cuenta el enorme peso de Kleist en la germanística española, aunque no tanto al considerar lo tardía que fue su recepción en nuestro país. Orduña (cit. en Breuer 2013: 440) data sus inicios en la década de 1920 (es decir, más de un siglo tras la muerte de Kleist), si bien Grünewald ha matizado esta cronología refiriéndose a que los  rculos intelectuales españoles pudieron conocerle a través de las traducciones al francés y el italiano presentes en la Biblioteca Nacional y varias bibliotecas catalanas. Aún más excepcional fue el caso de Miguel de Unamuno, que entre 1910 y 1930 cita a Kleist en sus textos en al menos tres ocasiones, pues lo más probable es que leyese sus obras en el original alem n²⁹⁹. Precisamente un amigo suyo, Jiménez Fraud, fue el primero en editar uno de los relatos de Kleist en español: *Die Marquise von O...*, que formó parte de la colección «Lecturas de una hora». Aunque no se conoce el año exacto de la publicación de esta traducción (obra de Manuel Pedroso), sí se sabe que fue reeditada en 1924 bajo el sello Prensa popular; poco antes, en 1921, Editorial Catalana había lanzado un volumen que contenía las versiones en catalán de Ernest Martínez Ferrando tanto de este título como de *Michael Kohlhaas*³⁰⁰, cuya primera edición en español apareció en Argentina en 1948 (Espasa-Calpe). De hecho, y exceptuando una nueva versión de *Die Marquise von O...* a cargo de la editorial Diana en 1933³⁰¹, durante cerca de treinta años todas las traducciones de Kleist respondieron a iniciativas de editoriales sudamericanas, y el único relato que vio la luz fue *El Terremoto en Chile*, por encargo del Boletín del Instituto Chileno-Alemán de Cultura (1954). Esta etapa estuvo caracterizada en España por la influencia de la obra de Zweig *La lucha contra el demonio*, traducida en 1934 y reeditada en varias ocasiones durante los años cincuenta, incluyendo la edición independiente de la parte del libro correspondiente a Kleist, que fue traducida por Joaquín Verdaguer (Breuer 2013: 441)³⁰². En 1969 Alianza Editorial

²⁹⁸ Pese a que, por desgracia, el artículo se ha perdido, agradezco al profesor Orduña su asesoramiento sobre el tema.

²⁹⁹ La relación entre ambos autores será abordada en profundidad en el capítulo 3.2. del presente trabajo.

³⁰⁰ Sobre esta traducción, cfr. Jané-Llig  (2012).

³⁰¹ Publicada con el título de *La Marquesa de O. Novela folletinesca*, la edición de Diana presentó la obra centrándose en el escándalo en torno a su protagonista.

³⁰² La primera representación de una de sus obras teatrales no tuvo lugar hasta 1954, cuando se llevó al escenario *Der zerbrochene Krug*; desde entonces, y pese a su reducido impacto (que contrasta con el éxito de la representación argentina de 1961), comenzó a prestarse más atención a su producción teatral debido en parte a su creciente popularidad en Francia (Breuer 2013: 441).

lanzó *La marquesa de O. y otros cuentos*, que incluía todos los relatos de Kleist excepto *Michael Kohlhaas*; desde entonces, el volumen (traducido y prologado por Carmen Bravo-Villasante³⁰³) ha sido objeto de numerosas reediciones hasta 2005. Tras esta primera recopilación, otras muchas han aparecido en el mercado hispano: *Michael Kohlhaas y otras narraciones* (La Habana, Arte y Literatura, 1984; y en 1993 en la editorial mexicana Porrúa), *La Marquesa d'O i altres narracions* (trad. Feliu Formosa para Destino en 1997, reeditado en 2001), la edición de Ana Pérez de 1999 para Cátedra (*Heinrich von Kleist. Narraciones*. Trad. Yolanda Mateos), la *Narrativa Completa* de Valdemar (2007, trad. José Rafael Hernández Arias) y los *Relatos completos* de Acantilado (2011, trad. Roberto Bravo de la Varga).

Como ya sucediera en la década de los 20, *Die Marquise von O...* y *Michael Kohlhaas* aparecieron en 1977 en un solo volumen (esta vez en una edición de Carlos Trost traducida por Helena Herrero Álvarez), y desde entonces continúan siendo las dos creaciones de Kleist más conocidas en España e Hispanoamérica. Ambas han sido precisamente las escogidas por J. M. Coetzee para formar parte de su «Biblioteca Personal», una colección de doce libros de autores de todo el mundo que la editorial argentina El hilo de Ariadna está publicando por iniciativa de una de sus directoras, Soledad Costantini, quien en 2011 propuso a Coetzee la idea de la serie. El volumen de Kleist apareció en 2013 con prólogo de Coetzee, y su importancia se desprende no solo del aval que supone la firma de un ganador del Premio Nobel, o el figurar junto a nombres como los de Beckett, Flaubert, Musil, Defoe o Tolstói, sino además porque esta biblioteca ha aparecido en primicia en el mundo hispánico antes que en el anglosajón. En cuanto a *Michael Kohlhaas*, en 1978 se publicó la adaptación teatral en catalán de Palau i Fabre (que nunca llegó a representarse), y existen varias traducciones a esta misma lengua además de las incluidas en las compilaciones citadas anteriormente (la de Teresa Sàrries para Granica, de 1985 y la de Jaume Ortola para Riurau, de 2009), así como una al vasco (Xabier Mendiguren Bereziartu, Ibaizabal, 1993); en español contamos con la de Javier Orduña (1990, con prólogo de Eustaquio Barjau y una reedición en 2006) y la de Isabel Hernández (2006, Alba editorial). Sin embargo, el título que más ha contribuido a la popularización de Kleist entre el gran público en España ha sido *Die Marquise von O...*, gracias a una exitosa adaptación teatral de 2009 que corrió a cargo de Emilio Hernández y fue dirigida por Magüi Mira; la obra levantó

³⁰³ Bravo-Villasante escribió además una biografía de Kleist publicada en 1971 que dio pie el 16 de diciembre de ese mismo año a una entrevista para el diario ABC (cfr. Gómez-Santos 1971: web).

gran expectación por suponer la retirada del veterano actor Juan José Otegui y el debut en un escenario de la televisiva Amaia Salamanca, lo que le valió representaciones por toda la geografía española. Mucho antes, el 5 de abril de 1971, los telespectadores españoles ya habían podido disfrutar de una adaptación realizada para el programa de *La 2 Hora once* que contó con las actuaciones de Antonio Casal, Juan Diego, Mari Carmen Prendes y Julieta Serrano, y en 1975 se estrenó una coproducción hispano-alemana de *Die Verlobung in St. Domingo* dirigida por Helma Sanders-Brahms con Julia Peña y Víctor Barrera en los papeles principales. Asimismo, la película mexicana *La seducción*, de Arturo Ripstein (1980) trasladó a la Guerra Cristera el argumento de *Die Verlobung in St. Domingo*, si bien el título no se cuenta entre lo más destacado de su filmografía. La afinidad temática entre *Michael Kohlhaas* y el segmento «Bombita» de la película argentina *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2014) no responde a una influencia directa del relato de Kleist³⁰⁴, aunque sin lugar a dudas pone de relieve la vigencia del mismo.

Las referencias directas a Kleist en la literatura en lengua española son esquivas, pero no inexistentes. A excepción de Unamuno, su más destacado lector confeso es tal vez Carlos Fuentes, quien en su novela *Cambio de piel* (1967) lo convierte en uno de los muchos nombres con los que vincula el imaginario mexicano con la cultura occidental en una cita que Steven Boldy (2001: 168) ha relacionado con *La muerte de la tragedia* de Steiner. Poco antes, en una conferencia del 26 de agosto de 1965, había declarado lo siguiente:

A través de Paz prolongué y trasmuté mi entusiasmo de la infancia por la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural —Monk Lewis, la señora Radcliffe, Walpole, Maturin, Sheridan Le Fanu, Stevenson, Bram Stoker, Arthur Machen— en la intuición de su gran correlato romántico, no el del falso romanticismo sentimental, sino el de la belleza de lo horrible, que describe un arco de Kleist, Novalis, Poe, Gustave Moreau y Baudelaire al expresionismo y el surrealismo (Fuentes 1966: 143).

En España destaca el Premio Nacional de Literatura Antonio Colinas, que nombra a Kleist en su novela *Un año en el sur* (1985). Aunque su relevancia para la trama es casi nula (es apenas uno más en una enumeración de varios, para Colinas, «poetas

³⁰⁴ En una entrevista Sziffrón declaró que la idea para el argumento del segmento en cuestión se debió a un comentario de su padre (González M. 2014: web).

románticos» [1990: 84]), el bañezano ya lo había mencionado en sus diarios de 1982, donde reflexiona sobre varias de sus lecturas (Colinas 1997: 31-37). El resto de apariciones de Kleist en obras literarias en lengua española destacan sus detalles biográficos por encima de sus méritos literarios: así sucede en *Sala de no estar*, de José Luis Alegre Cudós (1982), donde tiene no obstante un importante papel, y en las novelas *En busca de Klingsor* (Jorge Volpi, 1999) y *Dios sentado en un sillón azul* (Carlos Casares, 1996), en las que los protagonistas visitan su tumba.

2.4.5. Rusia y los países eslavos

La recepción de la narrativa Kleist en los países eslavos es una de las mejor documentadas por la crítica³⁰⁵, aunque no necesariamente una de las más productivas en la actualidad. En Rusia sus relatos ya eran conocidos en el siglo XIX: dos traducciones anónimas de *Michael Kohlhaas* aparecieron en 1892 y 1897, aunque sus títulos, *V poiskach pravosudija* e *Iskatel' pravosudija* («en busca de un juicio justo» y «el que busca un juicio justo», respectivamente) denotan un mayor interés por el argumento que por cuestiones artísticas (Meyer-Fraatz 2002: 46). En 1895 se traduce *Die Marquise von O...*, y en 1904 *Michael Kohlhaas* por tercera vez (al fin con su título original, *Michail Kol'gaz*). El cambio de siglo propició también un giro en la concepción que se tenía en tierras rusas de Kleist, al que dejó de describirse como un espíritu enfermo para pasar a ser un «genio del Romanticismo», según se le denomina en la *Istorija vseмирnoj literatury* («historia de la literatura mundial», 1910) de P. Kogan, aunque los aspectos psicológicos y biográficos de su obra siguen siendo predominantes para la crítica; en esta misma década es reivindicado por Arthur Luther (quien admite que, por desgracia, Kleist sigue siendo un desconocido en Rusia) y se fomentan nuevas traducciones, como las de Aleksandra Čebotarevskaja de *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O...* y *Der Findling* (1913) (ibíd.: 52 y ss). La tendencia continúa a partir de 1920, con figuras como la de Anatolij Lunačarskij promoviendo una obra que vería varias nuevas ediciones, entre las que destacan las de *Das Erdbeben in Chili* (1924, por A. Šefer) y los dos *Michael Kohlhaas* de 1928: uno por N. Možarovskaja para la *Biblioteka Ogonek* (1928), en la que también se publicarían *Das Erdbeben in Chili* y *Der Findling* (1930) y otro por el futurista Grigorgij Petnikov. Petnikov presenta a Kleist en términos neutrales

³⁰⁵ Cfr. por ejemplo Ugrinsky (1981); Ergetowski (1986; 1989); Meyer-Fraatz (1997; 2002) y Muminovic (2015).

como un «clásico de la literatura alemana», en contraste con el juicio de corte político incluido en el segundo volumen de la antología *Nemeckaja romantičeskaja povest* (1935) (Breuer 2013: 448), la cual incluyó por primera vez todos sus relatos salvo precisamente *Michael Kohlhaas*. La traducción de los textos de Franz Mehring y Georg Lukács influyó en la valoración ideológica de Kleist, al que se recupera a finales de los años 30 con motivo del pacto entre Hitler y Stalin, pero la Segunda Guerra Mundial condicionó de forma negativa su recepción posterior. Fue este hecho el que impidió la aparición de nuevas traducciones de Boris Pasternak, autor íntimamente ligado al alemán desde que leyera su biografía en 1911 y que ya había trabajado en versiones de sus dramas³⁰⁶. La novela *Doctor Zhivago* (1957, por la que ganó el premio Nobel) hace referencia directa a los relatos de Kleist, y Meyer-Fraatz ha subrayado el gran número de coincidencias temáticas que contiene su obra en general (2002: 95-136). Aunque este es sin duda el ejemplo más destacado de referencias intertextuales entre Kleist y la literatura rusa, podría no ser el más antiguo si se confirmase que Pushkin conocía *Michael Kohlhaas* cuando escribió *Dubrovsky* (1832)³⁰⁷. En cualquier caso, tras el fin de la Unión Soviética Kleist ha seguido siendo «ein nur wenigen Spezialisten bekannter Dichter» aun cuando sus textos continuaron siendo reeditados y traducidos con cierta periodicidad³⁰⁸ (ibíd.: 449). Más recientemente, en el año 2000, la editorial Izdat ha lanzado *Obrucenie na San-Domingo*, una recopilación que incluye además *Prinz Friedrich von Homburg* (en la traducción de Pasternak), *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O...*, *Das Erdbeben in Chili* y *Das Bettelweib von Locarno*. Por último es preciso citar la película de Andréi Zviáguintsev *Leviathan* (2014, nominada al Oscar a la mejor película en habla no inglesa ese mismo año), cuyo argumento estuvo parcialmente inspirado por la lectura de *Michael Kohlhaas*, de la que toma el motivo de la lucha de un hombre corriente contra el poder de la autoridad³⁰⁹.

Su recepción en el resto de países eslavos³¹⁰ puede considerarse en muchos puntos análoga a la cronología esbozada para Rusia, con el matiz de que en los países ocupados

³⁰⁶ *Der zerbrochene Krug* (1915), *Die Familie Schroffenstein* y *Robert Guiskard*, para una edición de 1923 que contenía sus obras teatrales completas, y *Prinz Friedrich von Homburg* (1840).

³⁰⁷ La posible relación entre ambas obras, que ya había sido sugerida por Pasternak (Meyer-Fraatz 2002: 107), ha sido abordada a nivel temático por, entre otros, Georg Lukács (1952), aunque sin llegar a afirmar que Pushkin estuviera realmente familiarizado con Kleist (no, al menos, más de lo que podría haberlo estado con *Los bandidos* de Schiller). Meyer-Fraatz ha señalado también a la recepción de Kleist por parte de Fedor Sologub (2002: 61-76), si bien en este caso se refiere solo a sus dramas.

³⁰⁸ Para consultar una lista de estas traducciones, cfr. Meyer-Fraatz (2002: 307-09).

³⁰⁹ Cfr. Bota (2005: web).

³¹⁰ De nuevo, Meyer-Fraatz ha recopilado todas estas traducciones tempranas junto a las de las obras teatrales y otras más tardías (2002: 309-13).

por Alemania durante la Segunda Guerra Mundial los invasores fomentaron la obra de Kleist, bien en traducción o en el original (lo que por otro lado le valió un rechazo casi unánime tras la contienda por su identificación como poeta nacional) (Breuer 2013: 449). Esta comenzó en 1819 con una adaptación al polaco de *Die Verlobung in St. Domingo* en la que no se menciona ni el nombre de Kleist ni el de su traductor (Meyer-Fraatz 1997; Müller-Salget 2017: 127)³¹¹, pero tras esta excepcional (por temprana) aparición hubo que esperar hasta 1898 para la siguiente: la traducción al serbio de *Das Bettelweib von Locarno*. La obra que acaparó mayores atenciones desde comienzos del siglo XX (aun sin llegar a ser representada) fue *Penthesilea* (Breuer 2013: 449), con los relatos recibiendo traducciones de forma paulatina: en Polonia fue primero *Das Erdbeben in Chili* (1902, 1922 y 1942), seguida por *Die heilige Cäcilia* (1923, 1929 y 1933) y *Das Bettelweib von Locarno* (1942); en contraste, *Michael Kohlhaas* no se tradujo hasta 1960, para un volumen de obras seleccionadas reeditado en 1969. En Croacia la primera fue *Das Bettelweib von Locarno* (1911 y 1914), mientras que en Serbia volvió a traducirse *Das Bettelweib von Locarno* en 1928. Mucho más tarde, en 1959, Maria Kon tradujo por primera vez *Die Marquise von O...* al bosnio (Muminovic 2015: 401). *Michael Kohlhaas* no fue publicado en serbio hasta 1938, en croata hasta 1934 (con una edición ampliada y corregida al año siguiente), en esloveno hasta 1950 y en bosnio hasta 1990 (con una nueva traducción en 2004 a cargo de Zeina Mehmedbasic), y las primeras antologías de relatos vieron la luz en 1978 en serbio, en 1990 en bosnio y en 1997 en esloveno. En cuanto a su influencia sobre autores concretos, Meyer-Fraatz (2002: xi) trata varios a los que su interés por Kleist les llevó a escribir ensayos sobre él o a traducir alguna de sus obras antes de la Segunda Guerra Mundial: Geo Milev en Bulgaria, Karol Irzykowski, Witold Hulewicz y Jan Sztudynger en Polonia y Milan Begović, Tin Ujević y Miroslav Krleža en Croacia. Este último, cuyo papel en el desarrollo de las letras croatas en el siglo XX fue inestimable, aprovecha la temática de *Michael Kohlhaas* (relato que ya había tratado en un ensayo de 1934 publicado en el contexto de la traducción aparecida ese mismo año) para su *Balade Petrice Kerempuha* (1936), si bien con fines más políticos que artísticos (ibíd.: 259-63): bajo su proyecto de elaborar una literatura de izquierdas marcada por el compromiso social, la revuelta de los campesinos se convierte para Krleža el centro de atención en detrimento del potencial interpretativo de la historia de Kleist, lo que

³¹¹ Sobre la recepción de Kleist en Polonia, cfr. también Lipiński (1992) y Ergetowski (1986).

minimiza la influencia del alemán más allá del mero aprovechamiento de la figura histórica de Hans Kohlhase.

El fin de la etapa soviética ha traído consigo una cierta revitalización de la obra de Kleist en los países eslavos, aunque a menudo ligada a sus circunstancias biográficas, como sucede por ejemplo en la novela del escritor polaco Stefan Chwin *Hanemann* (1995), en la que se hace referencia a su suicidio (Breuer 2013: 450)³¹². Más allá del ámbito de la germanística (donde, como en Alemania, ostenta una posición central³¹³), Kleist sigue siendo un desconocido para el gran público.

2.4.6. Japón

La recepción de Kleist en Japón fue imposible hasta 1865, pues el Shogunato había mantenido una política aislacionista que impidió la más mínima influencia cultural europea durante el periodo Edo. El comienzo de la era Meiji trajo consigo la idea de fortalecer el país a través del aprendizaje de los avances científicos de occidente, lo que a su vez llevó a muchos profesionales a viajar a Europa para formarse. Uno de ellos fue Ôgai Mori, quien se dedicó a estudiar a fondo la literatura alemana durante una estancia de cuatro años allí; como resultado, entre el nada desdeñable número de traducciones publicadas a su regreso (destacando su *Fausto* de 1913) se encontraron *Das Erdbeben in Chili* y *Die Verlobung in St. Domingo* (rebautizada como «el mal karma»), que vieron la luz en 1890 (antes, por tanto, que en muchos países europeos), y llevó a cabo también una traducción de *Der Zweikampf* (Kobori 1982. Cit. en Breuer 2013: 451). Mori fue uno de los principales responsables de la progresiva transformación de la lengua escrita japonesa, que hasta el momento había estado influenciada por los grandes clásicos de la nación (los cuales, a su vez, se formaron a base de las traducciones del chino), pero si bien tanto su versión del *Fausto* como las obras propias de su actividad como escritor fueron redactadas siguiendo ese nuevo lenguaje más afín al habla cotidiana (Breuer 2013: 451), sus traducciones de Kleist aún conservan un estilo arcaizante que Yoko Tawada ha comparado con el del *Konjakumonogatari* del siglo XII (2006: 88). Sin embargo, mientras que Tawada señala que Mori tiende a simplificar y naturalizar el intrincado estilo de Kleist, Masanori Manabe y Michael Mandelartz relativizan este

³¹² Cfr. Häker (2009).

³¹³ Cfr. Muminovic (2015: 400). El hecho de que muchas de las cartas originales de Kleist se conserven en la Biblioteca Jagellónica de Cracovia hace de esta ciudad un centro de referencia a nivel mundial en lo concerniente a los estudios sobre su obra (cfr. Kłańska 2013; Müller-Salget 2017: 129).

reproche aludiendo al papel del Kleist en el desarrollo del lenguaje literario japonés moderno (Breuer 2013: 451).

Entre 1911 y 1945 se da una lectura política de la obra de Kleist, a quien se representa como patriota y autor prusiano por excelencia (Tawada 2006: 87) en línea con la admiración japonesa hacia la Prusia de principios de siglo y su alianza con Hitler durante la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, Kleist es percibido a partir de su biografía como una persona sumida en el sufrimiento: Ryûnosuke Akutagawa lo nombra en su relato *Kappa* (1927) junto a otros suicidas, Atsushi Nakajima hace lo propio en *Waka-de-nai uta* (publicado póstumamente en 1949), y Osamu Dazai en la colección de cartas ficticias *Kyokô no Haru* (1936), junto a Baudelaire (Breuer 2013: 451); tanto Dazai como Akutagawa terminarían quitándose la vida. Aún antes, en lo referente a su recepción literaria, Katai Tamaya pone de relieve en su novela *Tokyo-no sanjû-nen* (1917) la influencia de Kleist sobre el Naturalismo, y Riichi Yokomitsu llevó a cabo una reelaboración de *Die Verlobung in St. Domingo* titulada *Utsukushiki uragiri (gensaku kuraisuto)* (1926) centrándose en las complejas relaciones emocionales de los protagonistas; la transición entre ambos autores ha sido señalada por Kenji Shimada como sintomática de los cambios en la literatura japonesa a nivel histórico, que para entonces ya ha superado la fase de la mera imitación de obras occidentales y desarrolla una voz y un lenguaje propios (cit. en Breuer 2013: 451). En consonancia con el aumento en cantidad y calidad de las traducciones al japonés de la literatura mundial en general (ibíd.), en esta etapa aparecen varias monografías sobre Kleist (en 1925 la de Masakichi Aoiki sobre Kleist y Goethe, y un año más tarde la de Osamu Hamano), así como una serie de nuevas traducciones de sus relatos entre las que destacan las de Seiichi Sakuma (1929).

A partir de los años cincuenta se publicaron nuevas ediciones y recopilaciones de los relatos, aunque estas no alcanzarían un público amplio hasta la antología de Suehiro Tanemura (1996), que incluía además dos ensayos. Casi al mismo tiempo, entre 1994 y 1998, Chûseki publicó las obras completas en tres volúmenes. Estas nuevas traducciones no solo revitalizaron la figura de Kleist en el ámbito de la germanística, sino también en el mundo cultural japonés: autores como Hiromi Ito, Yoi Arakawa (Tawada 2006: 86), Norio Mobu, Furui Yoshikichi, y la propia Yoko Tawada han reconocido en entrevistas haber leído a Kleist o han escrito sobre él (Breuer 2013: 452). Tetsushi Suwa emplea *Über das Marionettentheater* como metáfora en su novela *Asatte no Hito* (2007), galardonada con el premio Akutawa, y Kyojin Ônishi lo nombra en

Shin-en (2004), pero aún mayor es el papel que este desempeña en la novela del ganador del Premio Nobel Kenzaburô Ôe *La bella Annabel Lee* (*Rôtashi Anaberu Rî sôkedachitsu mimakaritsu*, 2007), que tiene como marco una adaptación cinematográfica de *Michael Kohlhaas* en la que participan el propio Ôe, el productor Kimori y la actriz protagonista del relato, Sakura. A la luz de todos estos ejemplos, sentencian Manabe y Mandelartz, puede decirse que en la actualidad la obra de Kleist goza de muy buena salud en Japón (Breuer 2013: 452).

2.4.7. China y Corea del Sur

Gracias a Xiaoqiao Wu (2012) se ha podido constatar que *Die Verlobung in St. Domingo* apareció entre el 15 de enero y el 2 de febrero de 1913 en el semanal *Duli zhoubao*, lo que la convierte en una de las primeras traducciones de un texto alemán al chino de las que se tiene constancia (anterior, de hecho, a las primeras traducciones de Schiller y Goethe). En cuanto a las circunstancias concretas de su redacción, Wu señala que lo más probable es que su traductor, Zeng Tianyu, conociese la versión japonesa de Ogi Mori durante sus estudios en la universidad de Tokio (2012: 83-4); por lo demás, y pese a que el descubrimiento consagra a Kleist como un hito de las relaciones artísticas entre Alemania y China, esto no altera el presupuesto sostenido por la crítica anterior de que su obra ha ejercido poca o ninguna influencia destacable en el país asiático hasta hoy (Breuer 2013: 453)³¹⁴. Las siguientes traducciones aparecieron casi quince años después: *Die Verlobung in St. Domingo* volvió a ser publicado en 1927 en la *Dewen Yuekan* («revista de la lengua alemana»), esta vez en ocho entregas con la traducción de Tan Wenbing y Yuan Wenbing (las tres primeras partes) y Ye Xue'an (las cinco restantes) acompañada del texto original, tras lo cual siguieron *Der Findling* (1927, trad. Li Heting para el periódico *Dongfang zazhi*) y *Das Erdbeben in Chili* (1929, trad. Feng Zhi) (Wu 2012: 84). El mismo Feng Zhi, quien fue además escritor y un renombrado germanista, había escrito en 1927 un ensayo sobre el suicidio de Kleist para el semanal *Chengzhong*³¹⁵; de forma similar, el también escritor y traductor del *Werther* Guo Moruo se refirió en el prólogo de su edición (1922) a su desenlace en el Wannsee (ibíd.: 84). Ya en los años cuarenta destacan los esfuerzos de Shang Zhangsun, que entre 1943

³¹⁴ Por otra parte, según Zhao Leilian (2007: 145) sí que se aprecia una mejora en la cantidad y calidad de investigaciones académicas en torno a su obra.

³¹⁵ Ahondando en la simbiosis entre la vida y obra de Kleist, Feng Zhi se refiere a este como parte de un trío de poetas trágicos completado por Novalis y Hölderlin (Zhang 2012: 174-75, 237).

y 1947, con la guerra contra Japón como telón de fondo, tradujo todos los relatos de Kleist a excepción de *Michael Kohlhaas*, cuya publicación tuvo que esperar hasta 1957 (ibíd.: 85). Si desde 1920 se había hecho énfasis en su faceta como autor patriótico y valorado su implicación en la lucha contra Napoleón como ejemplo para la situación de China (Breuer 2013: 453; Leilian 143-44), la situación política desde finales de la década de los 50 obligó a una relectura ideológica de la literatura extranjera que frenó en seco su recepción hasta prácticamente treinta años después. No obstante, y aunque Thilo Diefenbach y Ye Jun se refieren a la edición de las *Obras completas* (según las traducciones de Shang Zhangsun) como «die letzte einschlägige Buchpublikation» (Breuer 2013: 454), en la última década han aparecido al menos dos antologías de sus relatos: la primera (2007) incluye *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O...*, *Das Erdbeben in Chili*, *Die Verlobung in St. Domingo*, *Der Zweikampf* y *Der Findling* (además de *Prinz Friedrich von Homburg* y *Der zerbrochene Krug*) en traducción de Dengrong Zhao para Yi Lin Press, mientras que el volumen aparecido en 2010 es una reedición de las obras completas traducida originalmente por Yuan Zhiying para la editorial Shanghai Yiwen en 1982.

No muy distinta es la situación actual en Corea del sur, donde el interés por Kleist es limitado incluso entre los propios círculos de germanistas y solo ha aumentado entre el público en general a raíz del estreno de la película de Arnaud des Pallières en 2014 (Lee 2016: 479). Las raíces de este hecho se encuentran en la ocupación japonesa (1910-45), que lastró los intercambios culturales con Europa; del mismo modo, el final de la Segunda Guerra Mundial no ayudó a mejorar la apreciación de la germanística en el país. No sería hasta el milagro económico alemán en la década de 1960 cuando el número de estudiantes de esta disciplina creció de manera significativa, y precisamente a esta época se remontan las primeras traducciones de Kleist: *Das Erdbeben in Chili* y *Der Findling*, que aparecieron en la *Colección de novelas alemanas* (1963) de la mano de Kih-Seong Kuh. El resto de relatos fueron publicándose en los años sucesivos: *Der Zweikampf* en 1966, *Die heilige Cäcilie* y *Das Bettelweib von Locarno* en 1971, *Die Verlobung in St. Domingo* en 1975 (el primer volumen que se lanzó con una obra de Kleist sin formar parte de una recopilación) y, junto a este, *Die Marquise von O...* y *Das Erdbeben in Chili* en traducción de Jong-Seo Park (Lee 2016: 480)³¹⁶. De entre su

³¹⁶ Una lista completa de las traducciones de Kleist al coreano se encuentra en Lee (2016: 485-89).

narrativa³¹⁷, tan solo *Michael Kohlhaas* no contaría con al menos una traducción hasta 1999, lo que resulta aún más sorprendente si se tiene en cuenta que, junto con *Das Erdbeben in Chili*, este título se convirtió en el más popular durante el auge de Kleist como tema de tesis, trabajos de máster y otros estudios científicos a partir de 1980 (algo que Lee ha relacionado con los regímenes militares que controlaron Corea entre 1973 y 1987, años en los que se concentran las investigaciones y reseñas de la novela, y con el cambio en el poder de 1998, apenas un año antes de la traducción del *Kohlhaas* por parte de Joong Hwang Bae³¹⁸). Desde ese momento, sin embargo, la obra ha protagonizado una historia de la recepción de Kleist en Corea que culmina (o más bien comienza) con el celebrado estreno de su versión fílmica: Bae publicó en 2003 la primera antología con todos los relatos de Kleist, a partir de la cual han aparecido hasta tres volúmenes recopilatorios titulados *Michael Kohlhaas* (el último de ellos en 2013, a cargo de Jon Ming Hwang). Por último, en 2005 apareció otra antología con los ocho relatos traducidos por Il-Sang Jin, bautizada esta vez como *Der Findling*. Este mismo título, por cierto, ha sido llevado a los escenarios en 2008 por la directora Lappiyul, en una adaptación que combina el argumento de la obra de Kleist y la de Heiner Müller y lo traslada al periodo del segundo régimen militar de Corea (ibíd.: 484).

2.4.8. Resto del mundo y conclusiones

El caso de Italia está repleto de singularidades. Por una parte, los estudios en torno a la recepción de Kleist en el país transalpino no han comenzado a prodigarse hasta el año 2010³¹⁹ (y, de hecho, ni siquiera cuentan con un apartado propio en el *Handbuch*); por otra parte, una de las primeras traducciones del mundo de *Michael Kohlhaas* (*Michele Kohlhaas, o Il mercante di cavalli: novella storica*) se editó en Milán en 1836. Un contraste no menos sorprendente se observa al comparar las representaciones de su obra dramática (irrelevantes o directamente inexistentes hasta 1980) con las traducciones publicadas en Italia, cuyo número rivaliza con el de las ediciones inglesas o francesas de su obra. Maderna (2013: 73) ha relacionado el escaso éxito de Kleist en Italia durante la primera mitad del siglo XX con la crítica negativa que recibió por parte de Benedetto

³¹⁷ La recepción de sus obras dramáticas comenzó mucho más tarde, prácticamente en el año 2000. Según Lee, esto se debe sobre todo a que el público coreano no acostumbra a leer obras de teatro, sino en todo caso a verlas representadas (ibíd.: 480).

³¹⁸ Cfr. Lee (2016: 482-83).

³¹⁹ Cfr. Sbarra (2010a; 2010b); Sommadossi (2010) y Maderna (2013).

Croce en *Poesía y no poesía* (1923)³²⁰, así como con la falta de traducciones de mérito; sin embargo, con respecto a este último punto cabría matizar que, si bien durante mucho tiempo solo se contó con el *Kohlhaas* de 1836 y una edición de *Die Verlobung in St. Domingo* elaborada por Gaetano del Noce en 1889, en 1922 ya había aparecido una antología en dos volúmenes con todos los relatos traducidos por Ervino Pocar para la editorial R. Carabba que ha sido reeditada como mínimo en 1977 y 1995. Tras esta, otras recopilaciones incluyen las de Luisa Vertova (1945), Leone Traverso (*Opere*, 1959, varios traductores), Luisa Coeta (1969), Andrea Casalegno (1988) y Marina Bistolfi (1997), a las que hay que sumar sus sucesivas reimpresiones y las numerosas ediciones en solitario de sus relatos (entre los que destaca *Michael Kohlhaas*, cuya última aparición, en 2014, es la edición bilingüe de Paola Capriolo publicada originalmente en 2003). En 2011 se publicaron además sus obras completas en un solo volumen para la editorial Mondadori; la edición, a cargo de Anna Maria Carpi, recopiló algunas traducciones clásicas (de, entre otros, Zampa, Filippini, Colorni, Bistolfi y la propia Carpi) junto con varios textos poéticos y ensayísticos que hasta entonces no existían en italiano. Con todo, pese a una destacable presencia editorial que no ha dejado de crecer con los años no puede decirse que el nombre de Kleist sea conocido entre el público italiano, aunque la historia de su recepción ha dejado varios hitos que exigirían un examen más profundo: de forma destacada, Lucio, el protagonista de la novela de Alberto Moravia *1934* (1982), se doctora en la universidad de Múnich con una tesis sobre Kleist, a quien cita en numerosas ocasiones y cuyos ecos se escuchan en su crisis existencial y sus reflexiones en torno al suicidio. Mención aparte merecen las adaptaciones intermediales de *Die Marquise von O...* y *Michael Kohlhaas*: la primera cuenta con una versión ilustrada por el dibujante de cómic Guido Crepax (1996), así como con la película de Pappi Corsicato *Il seme della discordia* (2008), que se basa muy libremente en la historia de Kleist (Sommadossi 2010); por su parte, el *Kohlhaas* (1990) de Marco Baliani y Remo Rostagno es uno de los ejemplos más canónicos del género del *teatro di narrazione* italiano. La obra, interpretada por el propio Baliani en forma de monólogo sin más apoyo visual que la silla sobre la que descansa, ha sido reestrenada en numerosísimas ocasiones, y sigue teniendo funciones en la actualidad³²¹.

³²⁰ Cfr. también Sbarra (2010a: 285). Sbarra concede un importante papel en la mejora de la imagen de Kleist desde 1940 a Giaime Pintor, quien posteriormente incluiría dos dramas de Kleist en su antología de teatro alemán *Teatro tedesco* (1946), convirtiéndole en el único autor además de Goethe en verse representado por partida doble.

³²¹ Cfr. Baliani (2015: web).

De igual modo, el grupo de teatro Lenz Rifrazioni, de Francesco Pititto y Maria Federica Maestro también ha adaptado algunos de sus textos en prosa en el marco de su *Progetto Kleist* (1994-97) (Sbarra 2010a: 286).

La recepción de Kleist en los países escandinavos se ha caracterizado en términos históricos por el escaso éxito de su producción teatral, si bien el grado de apreciación por su narrativa varía de uno a otro. En Dinamarca hubo tres traducciones del Kohlhaas muy tempranas: la del escritor romántico Adam Oehlenschläger (1816, acortada), la de Fredrik Winkel Horn (1871) y la de J. C. Fledelius (1889). Las dos primeras fueron reeditadas en varias ocasiones, incluyendo una edición de 1897 de la narrativa completa de Kleist (*Michael Kohlhaas og andre Fortællinger*) traducida por Horn, aunque antes ya habían aparecido *Der Zweikampf* (1818, traducido por Johan Ludvig Heiberg) y *Das Bettelweib von Locarno y Die Verlobung in St. Domingo* (1821, traducidos por A. P. Liunge para la serie *Phantasiestykker*)³²². De cara a valorar la apreciación de Kleist por parte del público danés no pueden ignorarse los elogios que Georg Brandes dirigió a su habilidad como dramaturgo, si bien desde una posición secundaria con respecto a Goethe (Hoff 2013: 42); en cualquier caso, los esfuerzos de Brandes por retomar la idea goethiana de la *Weltliteratur* supusieron un impulso para el descubrimiento de decenas de escritores no solo en Dinamarca, sino en el resto de Europa³²³. Ya en el siglo XX, el *Kohlhaas* seguiría siendo su obra más publicada con al menos tres traducciones en los años 1933, 1969 y 1972. En 1982 apareció una nueva recopilación de toda su producción narrativa traducida por Niels Brunse que ha sido reeditada hasta 2003. En Noruega, el único de sus relatos que ha gozado de continuidad es *Michael Kohlhaas*, que ha ido siendo reeditado de forma periódica desde finales del siglo XIX³²⁴ hasta nuestros días (destacando la traducción de Hans Braarvig de 1967, recuperada para la colección *Mesterverk fra verdenslitteraturen* en 1975 y para *Mesterfortællinger fra verdenslitteraturen* en 2001, que es la última publicada de manera independiente); el resto no estuvieron disponibles hasta 2012, gracias a la traducción de Bjørn Aasheim para la editorial Bokvennen. Por último, *Michael Kohlhaas* ha tenido tres traducciones al sueco: una de 1911 por Frederik Böök (reeditada y ampliada en 1929), otra de 1922 por Alf Ahlberg (con reediciones en 1950, 1965 y 1979) y otra de 2007 por Erik Ågren.

³²² La referencia a estas traducciones se encuentra en Jensen (2019: web).

³²³ En el caso de Kleist, los textos de Brandes pudieron tener una relevancia significativa en Rusia (Meyer-Fraatz 2002: 46).

³²⁴ Elin Nesje Vestli (Breuer 2013: 447) y Karin Hoff (2013) sugieren que la primera traducción de *Michael Kohlhaas* fue la de Alf Due de 1916.

Además, en 1992 se publicó su narrativa completa, traducida por Margaretha Holmqvist. A finales de siglo, la prensa sueca acogió con agrado la novela de Peter Handberg *Kleist – slutet* (1999), en la que se reimaginan los detalles de su muerte (Hoff 2013: 46).

La imagen de Kleist en Grecia ha sido analizada por Olga Laskaridou en relación con la irregular acogida del Romanticismo alemán en el país heleno (2006), si bien su adscripción a este movimiento no ha sido unánime por parte de la crítica griega. Laskaridou destaca ante todo su faceta como autor teatral, conocida desde principios del siglo XX, aunque con un escaso historial de representaciones (ibíd.: 99-105); en contraposición, su prosa no ha tenido relevancia hasta la década de 1980, cuando se publicaron *Über das Marionettentheater* (trad. Tzeni Matsoraki, 1982), *Die Marquise von O...* y *Die Verlobung in St. Domingo* (trad. de Fotis y Kostas Vassiniotis, 1984) y una recopilación que incluía *Die Marquise von O...*, *Das Erdbeben in Chili*, *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* y *Der Findling* traducidos por Thodoris Daskarolis (1985), quien también tradujo *Das Bettelweib von Locarno* para un libro de texto de instituto (Laskaridou 2006: 105-06). *Michael Kohlhaas*, que hasta entonces solo había aparecido de forma fragmentaria, ha sido publicado en 2010 con una traducción de Thodoros Paraskevopoulos para la editorial Erató.

Por otra parte, la recepción de Kleist en Hungría hasta 1990 ha sido estudiada por Antal Mádl (1991). Las primeras traducciones de su prosa, muy posteriores a la de *Käthchen von Heilbronn*, de 1881, fueron de *Michael Kohlhaas* (con dos ediciones, una del año 1900 por Gyula Vajda y otra de Lajos Mikes de 1912) y *Die Marquise von O...* (Bela Telekes, 1911), aunque a principios del siglo XX ya era leído en los círculos intelectuales húngaros a través del original en alemán (Mádl 1991: 19-20); no obstante, tras un breve periodo de renovado interés con el fin de la Primera Guerra Mundial que propició nuevas ediciones del *Kohlhaas* (1922) y *Die Marquise* (1917), cuya figura inspiró además una colección de nueve grabados por el artista Arnold Gara (1921), Kleist cayó de nuevo en el olvido como consecuencia del papel prominente que Goethe, reconocido detractor de Kleist, y la *Klassik* alemana desempeñaron en el canon literario húngaro (Mádl 1991: 20). Un nuevo freno lo supuso la influyente crítica de Georg Lukács (ibíd.: 22-25), pese a la cual puede constatar un resurgimiento de la obra de Kleist tras la posguerra que tendría su culmen en la década de 1970. András Sütő llevó a cabo una versión teatral de *Michael Kohlhaas* en 1976 cuya popularidad la llevó

también a la televisión (Mádl 1991: 28-31)³²⁵, lo que constata la afirmación de Medl de que en Hungría *Michael Kohlhaas* «[...] als musterhafte Novelle der europäischen Prosa anerkannt und auch von breiten Schichten gelesen wird» (ibíd.: 25). En efecto, desde entonces ha aparecido un número importante de ediciones de la novela a partir de la traducción de László Kardos (1968, 1975 y 2003), así como un volumen (1977) de obras seleccionadas que incluía, además del *Kohlhaas* de László Kardos y varias piezas teatrales, *Die Verlobung*, *Die Marquise von O...* y *Das Erdbeben in Chili*; un tomo de 1997 que contenía *Die Marquise von O...* (junto con *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso) y una recopilación de narrativa con *Michael Kohlhaas*, *Der Findling* y *Das Bettelweib von Locarno* traducidos por László Márton (1995). Como novelista, el mismo Márton ha recibido una fuerte influencia del *Michael Kohlhaas* que se manifiesta en su novela de 1997 *Jakob Wunschwitz igaz története* (Bengi 2017: 236). Según constata Klaus Müller-Salget (2017: 132-33), a la publicación de sus *Obras completas* (1995-2000, editadas por László Földényi) ha seguido un auténtico *Kleist-Renaissance* en el mundo académico y en el del teatro que no hizo sino asentarse aún más con el aniversario de 2011.

Otros países menos investigados por la crítica presentan un historial similar a los ya expuestos: en la mayoría de los casos, la recepción de Kleist estuvo condicionada por el rechazo inicial que despertó en su propia tierra y, ya en el siglo XX, por las turbulentas circunstancias de su biografía, y las relaciones políticas y artísticas del país en cuestión con Alemania, lo que ha tendido a conllevar bien un comienzo tardío de sus traducciones y representaciones teatrales o bien largos periodos de ausencia entre unas y otras. En cuanto a la preferencia por su producción narrativa o sus obras dramáticas, esta parece variar según el país sin que sea posible extrapolar un patrón común: regiones como Francia o Grecia han manifestado mayor interés en sus piezas teatrales, mientras que en otras como Dinamarca o Italia es su prosa la que se impone en la comparación. En cualquier caso, desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XX puede hablarse de un auge en la traducciones de la prosa de Kleist a nivel mundial que continúa con más fuerza si cabe en nuestros días. En Estonia, por ejemplo, se publicó en 1986 un volumen que incluía *Die Marquise von O...* y *Michael Kohlhaas*, seguido por la edición de sus relatos completos en 2007. En Finlandia destacan dos ediciones: La de *Mikael Kohlhaas ja muita kertomuksia* (1962, trad. Elvi Sinervo), que contenía también

³²⁵ Igualmente digna de mención es la película *Nachforschungen in Sachen Kleist*, en la que Janos Kalman profundiza en el doble suicidio de Kleist y Vogel (Mádl 1991: 31-33).

Die Marquise von O..., *Die Verlobung in St. Domingo* y *Das Erdbeben in Chili*, y *Locarnon kerjäläiseukko ja muita kertomuksia* (2011, trad. Marja Wich), con todos los relatos excepto *Michael Kohlhaas*. En Irán ha aparecido una traducción de *Michael Kohlhaas, das Bettelweib von Locarno, Die Marquise von O...* y *Das Erdbeben in Chili* realizada por Mahmud Haddadi en el año 2007.

En Brasil, la serie de Globo *Antologia humanística alemãna* (1972) incluyó *Das Bettelweib von Locarno*, y la *Biblioteca universal* de la editorial Três recopiló en 1974 un volumen con *Michael Kohlhaas, Die Marquise von O...*, *Das Erdbeben in Chili* y *Die Verlobung in St. Domingo* traducido por Otto Schneider y Paulo Edmur Souza. Las ediciones portuguesas de los relatos comienzan con la aparición en 1973 del *Michael Kohlhaas* en el número 22 de la serie *Duas Horas de Leitura*, seguido en 1986 de *Die Marquise von O...* y *Das Erdbeben in Chili* en traducción de José M. Justo para Antígona. Desde entonces han aparecido nuevas traducciones a ambos lados del Atlántico: en Portugal, *A Marquesa de O* (trad. Anneliese Mosch, 1997) y *Michael Kohlhaas, o rebelde* (trad. Egido Gonçalves, 2004), y en Brasil *A Marquesa D'O... e outras estórias* (trad. Cláudia Cavalcanti, 1992), *O duelo* (en un volumen de 2007 titulado *Mestres-de-armas*, con traducción de Samuel Titan Jr.) y *Michael Kohlhaas* (con dos traducciones en 2014, la de Marcelo Backes y la de M. Rondinelli).

Algo más tempranas fueron las primeras traducciones al neerlandés de *Michael Kohlhaas* (1940, trad. Nico van Suchtelen) y *De Markiezin van O.* (trad. J. Staels, 1943), aunque el resto de títulos tuvieron que esperar hasta la publicación del volumen *Novellen* (Frits Oomes y Pim Lukkenaer, 1978); finalmente, en 2009 se ha lanzado una nueva recopilación de su *Verzameld proza* en traducción de Ria van Hengel. Algunos panoramas lingüísticos de los que disponemos de aún menos datos ofrecen, no obstante, motivos para desear un futuro aumento de las investigaciones en torno a ellos. Un caso destacado es el de Israel: mientras que la base de datos del *Kleist-Archiv Sembdner* no contiene información referente a traducciones al hebreo posteriores a los años ochenta (apenas aparecen recogidas las traducciones de *Das Erdbeben in Chili* y *Die Verlobung in St. Domingo*, de 1957, y tres ediciones de *Michael Kohlhaas* de los años 1953, 1966 y 1982), Amos Oz menciona a Kleist en *Una historia de amor y oscuridad* (2002) como una de las lecturas predilectas de su madre (Oz 2005: 265). Si bien su conocimiento de la obra de Kleist puede explicarse por la formación europea de sus progenitores (al comienzo de la novela se cuenta que la mujer era capaz de leer en siete u ocho idiomas, y que la mayoría de los libros en su casa estaban escritos en inglés o alemán [ibíd.: 2]),

la relación de este con Oz y con la cultura hebrea en general merece una mirada más atenta. En una crítica de 1975 para *The New York Times*, Joseph McElroy decía de *Hasta la muerte* (1971) que «[t]he chronicle strangeness is reminiscent of Kleist and Dinesen» (1975: web), y el propio Oz se refiere brevemente a *Michael Kohlhaas* en su colección de ensayos *La historia comienza* (2007: 16). Más recientemente, la dramaturga austriaco-israelí Yael Ronen, nacida en Jerusalén, estrenó en 2015 la obra *Das Kohlhaas-Prinzip (frei nach Heinrich von Kleist)*, que traslada la acción a nuestros días convirtiendo al protagonista en un ciclista atropellado por el indiferente conductor de un BMW³²⁶.

El gran número de autores contemporáneos a los que se ha hecho referencia en este capítulo es prueba de que la presencia de Kleist entre las lecturas de artistas de todo mundo es cada vez más habitual, aunque aún falta mucho para que su nombre resuene entre el gran público con la misma intensidad que el de Goethe o Kafka. Más que el creciente número de traducciones o las menciones por parte de escritores consagrados, las adaptaciones cinematográficas de su obra está probando ser una ayuda indispensable, como ya quedara demostrado con el estreno de *Die Marquise von O* de Rohmer y, más recientemente, con el del *Michael Kohlhaas* de Arnaud des Pallières (Lee 2016: 479). En cualquier caso, y con independencia de si su popularización acaba de consumarse en el futuro, la irregular historia de su recepción internacional parece haber relegado a Kleist a una posición ambigua en el canon literario, pues su presencia es central en el ámbito de la germanística en todos los países del mundo, recurrente entre escritores, críticos y periodistas de numerosas regiones y marginal entre el público no especializado.

2.4.9. El «año Kleist»: ¿Síntoma o agente de la internacionalización de su obra?

Los aniversarios y efemérides pueden considerarse indicativas del grado de importancia de un determinado autor en el canon internacional: previsiblemente, los escritores locales y nacionales reciben atención mediática e institucional solo en su región de origen, mientras que aquellos con una proyección más amplia son recordados a escala global. De igual modo, los esfuerzos por conmemorar a un autor determinado tienen una influencia directa sobre su futuro impacto: toda celebración, homenaje, actividad o nota

³²⁶ Cfr. Spreng (2015: web).

de prensa ayuda a mantener vivo su recuerdo, lo que a su vez puede repercutir en una mayor demanda de información o de sus textos por parte del público, o hacer que la crítica recupere alguna faceta desatendida de su obra. En este sentido, Manfred Koch relacionaba la celebración del «Goethejahr 1999» con el renovado interés por su concepto de la *Weltliteratur* en el contexto de las discusiones sobre la globalización tan en boga en ese momento (2002: 1). Por su parte, las cifras del, como se le bautizó en Alemania, *Kleist-Jahr 2011*, en el que se cumplían doscientos años de su muerte, pueden servir para confirmar las tendencias esbozadas en el epígrafe anterior en torno a su recepción internacional. Para ello se atenderá fundamentalmente a dos aspectos: el seguimiento de las celebraciones en otros países del mundo, por un lado, y la continuidad (o no) de la atención recibida por parte del público en 2011 en los años sucesivos.

En su valoración del evento, Christine Thewes y Günter Blamberger comienzan señalando los diferentes criterios con los que puede medirse el éxito de una iniciativa semejante: para un director teatral, por ejemplo, este se desprenderá del número de espectadores, mientras que un editor valorará el número de libros vendidos, y así sucesivamente (Thewes / Blamberger 2012: 23). De los datos que proporcionan, dos son relevantes para el caso que nos ocupa por abarcar más allá de las fronteras alemanas: el número de visitantes de la web *heinrich-von-kleist.org* en todo 2011 (hasta 120.000 según su recuento) y la celebración de un *world wide reading day* que fue secundado en 148 países de los cinco continentes³²⁷. Sin embargo, y pese a la magnitud de estas cifras, el hecho de que la página que gestionan de forma conjunta la Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft y el Kleist-Museum esté disponible solo en alemán y el que las lecturas del *world wide reading day* se llevasen a cabo principalmente en universidades y sedes del Goethe Institut restringen el éxito de la actividad al ámbito de la germanística, lo que refuerza la imagen de Kleist como autor canónico para este campo de estudios pero no aporta información sobre su recepción en el público general. Por otro lado, y dado que el *world wide reading day* se trató de un evento puntual, es necesario buscar otros indicadores que demuestren si la buena acogida de estas celebraciones logró despertar un interés duradero en la crítica. Para ello basta con acudir a la base de datos del Kleist-Archiv Sembdner, en la que se recogen la mayoría de los libros, artículos, críticas, traducciones e incluso objetos conmemorativos en torno a la figura de Kleist:

³²⁷ La lista completa se encuentra en Thewes / Blamberger (2012: 44).

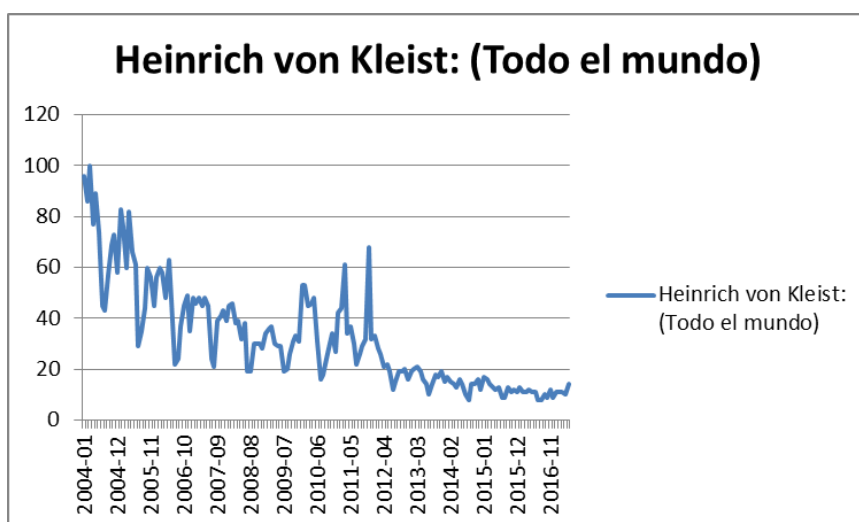
Evolución de las publicaciones sobre Kleist (2002-2015)³²⁸	
AÑO	Nº DE TÍTULOS
2002	175
2003	198
2004	171
2005	167
2006	142
2007	195
2008	173
2009	195
2010	204
2011	329
2012	210
2013	179
2014	139
2015	149

Al ordenarlas por año puede observarse que tan solo el trienio 2010-2012 supera los 200 registros en todo el periodo comprendido entre 2002 y 2015³²⁹, con 2011 rompiendo la barrera de los 300 registros e incluso doblando las publicaciones de otros años. A partir de 2013, no obstante, el número de títulos recogidos experimenta un marcado descenso, como consecuencia del cual 2014 y 2015 ocupan respectivamente la última y antepenúltima posición del ránking. Aunque es posible explicar este bache a partir de la acumulación de publicaciones durante el bicentenario (que habría mitigado la urgencia de escribir sobre Kleist al término del mismo), y con independencia de que en los próximos años sea de esperar una subida progresiva hasta recuperar los niveles previos a 2010, queda claro que el éxito del *Kleist-Jahr* no ha supuesto una mejora a largo plazo en lo que respecta a su vigencia en el ámbito académico (sino que, en todo caso, es un síntoma de esta).

³²⁸ Esta tabla se ha realizado a partir de los datos extraídos del *Kleist-Archiv Sembdner* (última consulta: 21/06/2017).

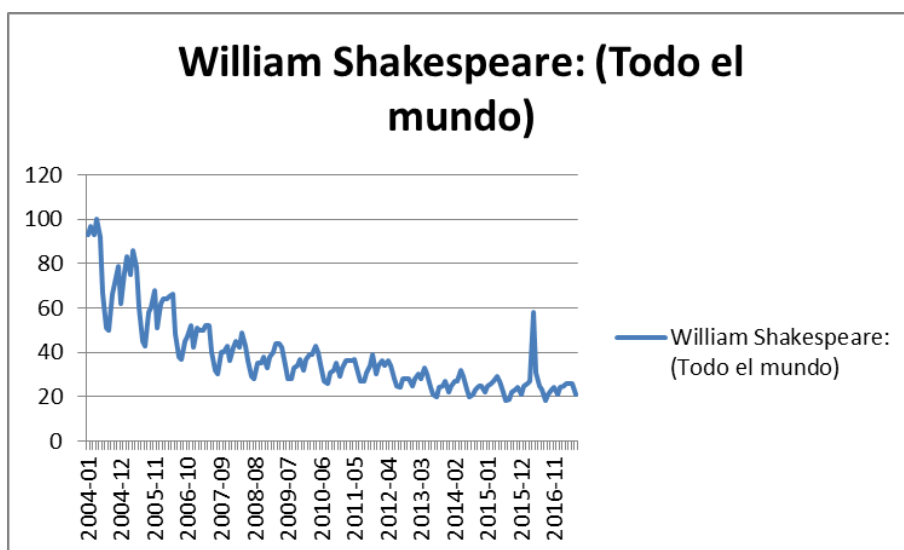
³²⁹ Se han omitido los datos correspondientes posteriores a 2016 en previsión de que, por recientes, puedan estar incompletos.

En lo referente a su popularidad entre el público, de los datos ofrecidos por el Kleist-Archiv Sembdner cabría considerar sus traducciones, aunque, de nuevo, el que varias de sus obras aparecieran en catalán, coreano, español (narrativa completa), finés (toda la narrativa salvo *Michael Kohlhaas*), inglés, italiano (obras completas) sueco (dramas) y turco puede achacarse a una decisión editorial o filológica cuyo impacto en el lector medio resulta difícil de valorar sin tener en cuenta más datos; en este sentido, Marcelo G. Burello opinaba en su reseña de la edición española de los *Relatos completos* que el aniversario que había motivado la colección «[...] no tuvo la merecida repercusión ni fuera ni dentro del ámbito germánico» (2013: 298). Google Trends ofrece un medidor exacto del interés que Kleist ha despertado en un lugar y periodo de tiempo determinados. El siguiente gráfico representa el porcentaje de búsquedas en todo el mundo de la secuencia «Heinrich von Kleist» en comparación con su pico más alto de popularidad³³⁰:

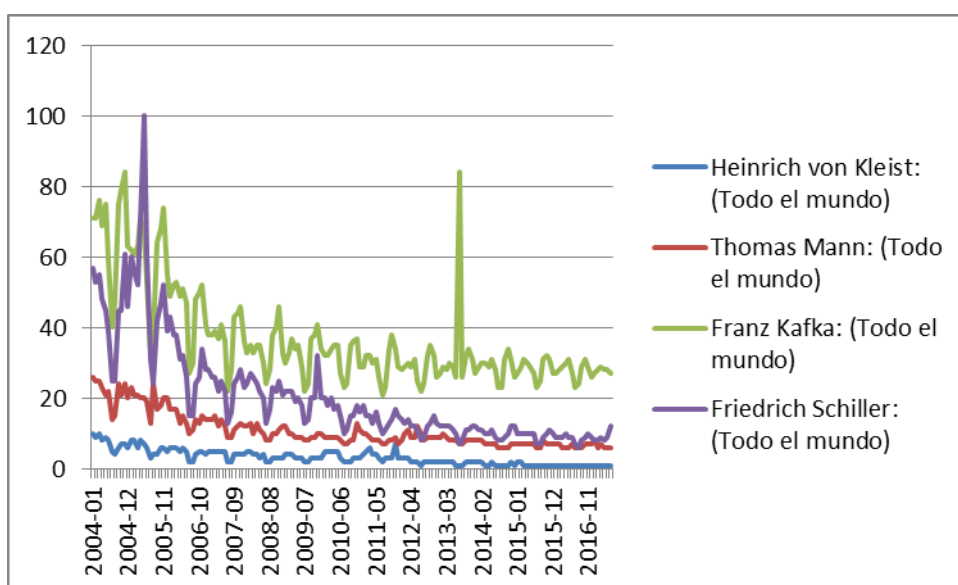


Como puede apreciarse, los dos momentos de máximo impacto en los últimos diez años se corresponden con los meses de marzo y noviembre de 2011, fecha a partir de la cual el número de búsquedas continúa decreciendo de forma progresiva. No obstante, a la hora de interpretar estos resultados es preciso tener en cuenta dos factores de suma importancia. En primer lugar, la tendencia a la baja que se observa desde 2004 hasta la actualidad no es achacable solo a Kleist, sino que se acusa en autores canónicos de todos los países del mundo. Por ejemplo, en el caso de Shakespeare:

³³⁰ Fuente de datos: *Google Trends* (www.google.com/trends). En adelante, y salvo que se indique lo contrario, todas las gráficas que se adjuntan proceden de esta misma fuente.



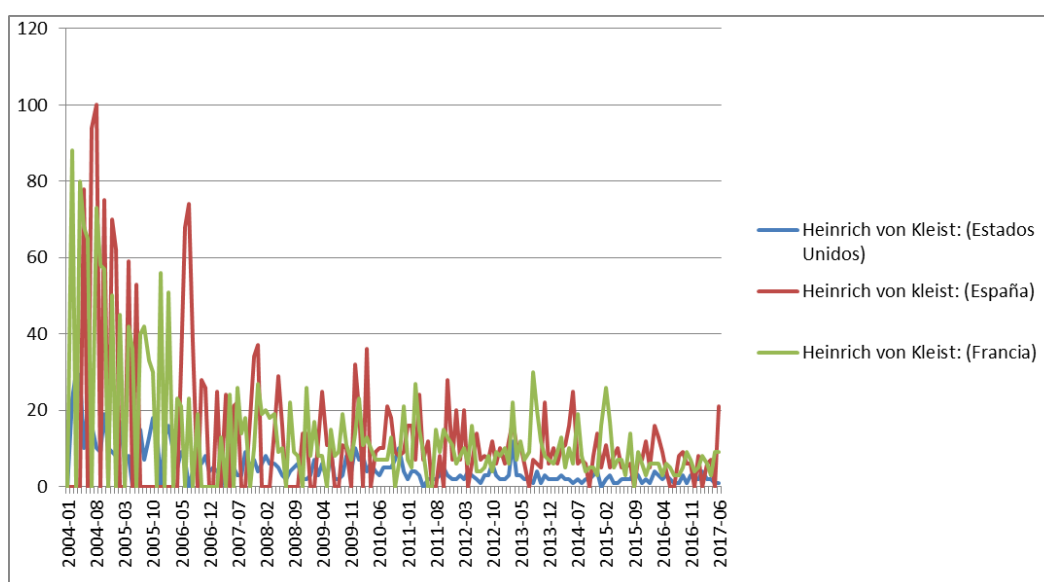
A falta de una línea de tiempo más amplia (Google nació en 1999, y la base de datos de Trends comienza en 2004, poco después la consolidación de su motor de búsqueda como opción predilecta de los internautas y de su consagración en la cultura popular), no podemos más que especular con los motivos de este descenso generalizado; queda claro, en cualquier caso, que este parece afectar a todos los autores clásicos, por lo que debemos relativizar la pérdida de popularidad de Kleist. Mucho más esclarecedora resulta la comparación con otros escritores en lengua alemana:



Pese a que las distancias entre Kleist y el resto siguen siendo considerables, llama la atención el enorme descenso de las búsquedas sobre Schiller (más acusado que el de

Kafka, que decrece a menor ritmo, y comparativamente aún más grave que el de Mann y Kleist). Thomas Mann, por otro lado, comenzó 2004 con un valor del 26% para terminar 2016 en el 6%, mientras que Kleist ha pasado del 10 al 1%. De este modo, y aunque los cuatro han experimentado una regresión, no todos lo han hecho con la misma rapidez, si bien todavía faltan años para comprobar si los tres últimos terminan por igualarse. Se da además la circunstancia de que los cuatro parecen compartir los mismos picos de actividad anual (con descensos de mayo a junio y subidas de agosto a octubre), pero estas van siendo menos pronunciadas a medida que su popularidad se nivela con el tiempo.

En segundo lugar, al interpretar la gráfica sobre las búsquedas de Kleist en todo el mundo no puede obviarse la influencia que Alemania ejerce en las estadísticas. Al limitar los datos a otros países el dibujo que se obtiene es muy diferente:



De los tres ejemplos analizados, tan solo en España se produjo un aumento significativo de las búsquedas en 2011, pero no lo suficiente como para destacar por encima de otros momentos de actividad. Más sorprendente es el caso de Francia, donde las celebraciones del bicentenario coinciden de hecho con un periodo a la baja que concluiría en 2013, con el estreno de la versión fílmica de *Michael Kohlhaas*. 2013 es también el momento de mayor popularidad de los últimos cinco años en Estados Unidos (donde, por lo demás, no se aprecia un seguimiento reseñable de Kleist).

En conclusión, los datos analizados concuerdan con las impresiones recogidas a lo largo de este capítulo. La popularidad de Kleist a nivel mundial está limitada al ámbito

de la germanística, con un impacto limitado o nulo entre el público no especializado. En este sentido, la celebración del *Kleist-Jahr* ha tenido una acogida irregular que, incluso en los países en los que se le ha prestado una mayor atención, no ha conseguido perdurar en el tiempo ni superar a manifestaciones culturales más populares como son sus adaptaciones cinematográficas o teatrales.

2.5. *Patrones de la Literatura Mundial en la novelística de Kleist*

Exceptuando las contadas ocasiones en las que los investigadores pueden apoyarse en pruebas documentales sobre las que sustentar sus propuestas (bien se trate de citas textuales y paráfrasis que puedan contener sus textos o de una confirmación directa en sus cartas), y aun cuando puedan encontrar argumentos suficientes para justificar sus teorías mediante una estrategia de *close reading*, el estudio de las fuentes y modelos literarios de las obras narrativas de Kleist parte invariablemente del terreno de la especulación. Incluso si sabemos a ciencia cierta que Kleist conocía bien la obra de, por ejemplo, Goethe, rara vez podemos confirmar que en efecto hubiese leído tal o cual título de cuantos se citan habitualmente para engrosar la lista de contrastes y afinidades entre ambos autores por mucho que una lectura en paralelo invite a dar por sentada una relación hipertextual entre ellos. Por supuesto, esta problemática no es achacable solo a los estudios sobre Kleist, pero su particular manejo de las fuentes (al que tantas veces se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo) la hace especialmente sensible en el caso que nos ocupa. Por otra parte, la tendencia (en términos históricos) a mitificar la figura de Kleist ha provocado que un fenómeno similar se observe en la relación inversa, la de su influencia sobre autores posteriores: basta recordar los reparos de Scholz con respecto a su rara vez discutida afinidad con Kafka (2010: 91), cuyo estudio, aun partiendo de relación verídica y constatable en los diarios y cartas del escritor checo, ha alimentado una serie de tópicos que a su vez han propiciado comparaciones entre obras entre las que podría no haber mediado recepción alguna. Ahora bien: esta situación, que a todas luces supone una dificultad de cara a elaborar un mero registro de influencias, no resulta en absoluto problemática para estudiar una obra desde la perspectiva de la Literatura Mundial desde el mismo momento en que esta deja de considerarse un corpus rígido basado en relaciones hipertextuales o en criterios de canonización internacional. Retomando algunas de las reflexiones esbozadas en el primer capítulo, abandonar la exigencia de relaciones filogenéticas contrastadas como premisa para reconocer el papel

de un autor en la Literatura Mundial permite, con fortuna, adelantarse a nuevos descubrimientos que puedan realizarse en ese sentido, pero como mínimo contribuirá a trazar mapas de afinidades tipológicas o temáticas que a su vez pueden proporcionar un mejor entendimiento de un fenómeno literario a escala global. Mads Rosendahl Thomsen se refiere a estos conjuntos como «constelaciones», los cuales se definen por la repetición de patrones reconocibles:

[...] the search for constellations in world literature is a mode of analysis that investigates ways in which very different texts share features that make them stand out on the literary canopy. The concept and use of constellations of works is central to this approach to world literature, namely by seeing patterns in world literature through the shared properties of Works written, perhaps, far apart in time and place (2008: 4).

Aunque no pueden obviarse otros factores decisivos (principalmente políticos, en el caso de Kleist), estas constelaciones ayudan además a explicar fenómenos de recepción tardía como el suyo: los temas, motivos y formas literarias que en su época fueron rechazados por crítica y público regresan casi un siglo después con fuerzas renovadas, a menudo gracias a la mediación de autores reconocidos del siglo XX³³¹. En este sentido, Thomsen señala la capacidad de textos canónicos de atraer a otros menos reconocidos con los que comparten propiedades de carácter formal o temático (ibíd.: 3): en cuanto a las primeras, este estudio abordará la adscripción de Kleist al género narrativo de la *Novelle*, mientras que en lo concerniente a las segundas me referiré a la presencia de motivos que han gozado de desarrollo a nivel internacional en los relatos de Kleist.

2.5.1. La expectativa genérica como criterio de estudio de la Literatura Mundial. Kleist y la configuración de la *Novelle* alemana

En el campo de la literatura comparada, el estudio de los géneros resulta una valiosa herramienta desde la que abordar relaciones de préstamo o influencia entre obras de distintas épocas y lugares de origen. El género, aunque a su vez divisible y susceptible de ser ordenado en diversas categorías subalternas según criterios geográficos y

³³¹ Ya en 1902 Franz Servaes expresaba una tesis que sería repetida por la crítica hasta nuestros días: «Kleist ist einer der wichtigsten Vorläufer des »modernen Menschen«, und weil er als solcher ein Zufrühgekommener war, hat er in seiner Zeit noch nicht verstanden werden können und untergehen müssen» (Nachruhm n° 388).

temporales, trasciende en su noción más amplia toda frontera: con independencia de si se prefieren considerar sus orígenes en el *Quijote*, en el *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu o el *Asno de oro* de Apuleyo, cualquier novela moderna responde a un patrón que, perfeccionado a través de los siglos, se ha transmitido de un país a otro hasta completar la genealogía tipológica que hoy conocemos. Al analizar dos textos concretos de la misma tradición genérica, e independientemente de que exista o no una relación genética directa constatable entre ambos, es de esperar encontrar en ellos similitudes formales o temáticas que justifiquen su inclusión en el mismo conjunto. Considérese por ejemplo la reivindicación que Cervantes hace en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, tantas veces citada:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes 2001: 19).

Dejando a un lado las cuestiones de originalidad y autoría a las que apuntan estas líneas (merecedoras sin duda de un comentario más profundo), de ellas se desprenden tres momentos distintos de la consolidación del género novelesco en España, cada una de las cuales implica distintos mecanismos de recepción. En primer lugar, los escritores a los que Cervantes se refiere introducen una nueva forma por medio de la imitación o traducción directa de obras extranjeras; en segundo lugar, el propio Cervantes crea sus novelas a partir de argumentos ideados por él (con independencia de que sus motivos y situaciones puedan encontrarse en otros títulos anteriores, bien por analogía o por contacto directo) pero sin perder de vista las bases del género al que él mismo se adscribe (lo que no deja de ser una importación, solo que tipológica). Por último, con el paso del tiempo las *Novelas ejemplares* se han convertido en un texto clásico del género y, en consecuencia, tanto en un referente directo para autores posteriores (lo que nos remite de nuevo a los dos primeros puntos) como en un modelo ideal que la crítica puede usar como muestra desde la que comparar manifestaciones literarias más tardías o de dudosa clasificación (cuyos autores no tienen por qué haber leído jamás a Cervantes). En el caso de Alemania, precisamente el español ha sido considerado, junto con Boccaccio, uno de los precedentes históricos fundamentales de la *Novelle*, lo que de

nuevo nos remite a Kleist: una de sus cumbres, cuando no «[...] –wirkungsgeschichtlich gesehen– der typische, maßgebende und ›erste‹ Novellist» (Aust 2012: 103) de su país. Es este papel central de Kleist en la configuración de la *Novelle* alemana lo que permite tomar dicho género como referencia a la hora de incluirlo en una genealogía supranacional, bien como receptor de formas anteriores o como procurador de un nuevo modelo que pudo o no tener relevancia en otras tradiciones literarias. Sin embargo, cualquier intento por relacionar la producción narrativa de Kleist con la Literatura Mundial desde una perspectiva genérica exige tener en cuenta dos consideraciones: la difícil adscripción de muchos de sus textos a un género concreto y las particularidades del desarrollo histórico y conceptual de la *Novelle* alemana.

No solo Kleist no dejó nunca escrita una reflexión pormenorizada sobre los géneros literarios, sino que ni siquiera empleó con frecuencia términos de este campo para clasificar su obra narrativa, o al menos no de forma consistente. Como consecuencia de este vacío y de las circunstancias concretas de publicación de sus escritos, aún hoy no existe unanimidad de criterios a la hora de clasificarlos. Una muestra de las dificultades a las que se enfrentan los investigadores a la hora de llevar a cabo esta tarea la ofrecen sus *Anekdoten*: en cuanto a su medio de publicación, y pese a que en general se asume que todas ellas aparecieron en las *Berliner Abendblätter*, obras como las *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* son en realidad tres anécdotas unidas mediante un marco, y tanto el drama *Prinz Friedrich von Homburg* como el relato *Die Verlobung in St. Domingo* contienen al menos una. En cuanto a las que sí se encuentran en las *Berliner Abendblätter*, y omitiendo aquellas a las que no se refiere como «Anekdote» de manera directa, Kleist utilizó esta etiqueta de tres formas distintas:

[...] als alleinigen Titel, so für die Bach-, Napoleon -, Baxter-, Kapuziner-, Diogenes- und Jonas-Anekdote (DKV III, 361, 364, 366, 368), als Bestandteil des Haupttitels wie in der *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* und *Anekdote aus dem letzten Kriege* (ebd., 356, 361) sowie als Untertitel und somit als ausdrückliche Gattungsbezeichnung in *Der verlegene Magistrat*, *Mut[h]wille des Himmels* und *Der Brantweinsäufer und die Berliner Glocken* (ebd., 354, 358, 360) (Breuer 2013: 93).

Las *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* están recogidas en la edición de la Deutsche Klassiker Verlag bajo el apartado de *Fabeln. Anekdoten, Geschichten, Merkwürdigkeiten*, mientras que en la de Helmut Sembdner figuran solo como

Anekdoten. Algo similar sucede con *Über das Marionettentheater*, incluido en la sección de *philosophische und kunsttheoretische Schriften* de la DKV y en la de *kleine Schriften* sobre *Kunst- und Weltbetrachtung* de la de Sembdner (Breuer 2001: 203), pese a lo cual, como se ha observado en el capítulo 2.4., ha sido editada en no pocas ocasiones junto a los relatos. Si bien Kleist no figura como autor de las *Anekdote* (sino que opta por un anonimato cargado de ironía, al ser él su editor y contribuidor mayoritario), sus obras en prosa de mayor extensión adolecen de una vacilación similar. La recopilación en dos volúmenes (1810/11) que compone el corpus de este trabajo recibió el título de «Erzählungen», pero el nombre que él le había propuesto en realidad al editor Georg Andreas Reimer en una carta de mayo de 1810 fue «Moralische Erzählungen von Heinrich von Kleist» (DKV IV, 446), lo que los situaría, al menos en apariencia³³², en la tradición de los *Cuentos morales* de Marmontel (Breuer 2013: 92-93)³³³. No obstante, tanto en el recibo de pago firmado el 30 de abril (DKV IV, 445) como en el resto de su correspondencia con Reimer (DVK IV, 468; 470) se refiere a ellos como «Erzählungen» a secas, igual que ya hiciera en la carta a Martin Wieland del 17 de diciembre de 1807 («ein Wort von Ihnen dürfte mich leicht besser empfehlen, als alle meine Dramen und Erzählungen» [DVK IV, 399]).

Si la distinción entre «Erzählung» y «Drama» parece clara, las pocas ocasiones en las que se menciona la palabra «Roman» en sus escritos no lo son tanto: al comunicarle a Reimer sus intenciones de escribir una novela en dos volúmenes, Kleist establece una clara diferencia entre este proyecto (que jamás llegaría a finalizar) y sus relatos cuando le pide «bessere Bedingungen zu machen, als bei den Erzählungen» (DKV IV, 497); sin embargo, en una carta a Friedrich de la Motte Fouqué del 15 de agosto de 1811 le agradece a este que le haya obsequiado con los «kleine Romane» de su esposa y responde enviándole sus propias *Erzählungen*, de las cuales dice «[m]öge er Ihnen nur halb so viel Vergnügen machen, als mir die vortrefflichen Erzählungen Ihrer Frau Gemahlin, in welchen die Welt der Weiber und Männer wunderbar gepaart ist, gemacht

³³² Cabe la posibilidad de que Kleist pretendiese emplear el título de forma irónica, lo que comprometería su afinidad con la tradición de la *moralische Erzählung* (cfr. Zeller 1994).

³³³ La crítica de principios del siglo XX ya señalaba a Marmontel como el modelo a seguir por los escritores alemanes de *moralische Erzählungen* (cfr. Freund 1905 y Schmid 1935). De forma destacada, Goethe menciona el género en el relato «Der Prokurator» de las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (HA VI, 185), aunque Trunz distingue que en los ejemplos alemanes del último cuarto del siglo XIX «[d]ie Moral war [...] meist recht deutlich und lehrhaft, die Art der Erzählung ohne viel Kunst. Im Vergleich mit diesem Werken sind Goethes Novellen lebendiger und geschmeidiger erzählt, zugleich gehaltvoller, aber ohne ausdrückliche Lehrhaftigkeit», si bien menciona también a Marmontel como referente a través de sus traducciones al alemán (ibíd.: 628). Para un estudio más moderno sobre esta forma, cfr. Berg (2006). Sobre el desarrollo del género en Francia, Cfr. Ackermann (2004).

haben» (DKV IV, 500-01). De estos testimonios pueden extraerse dos ideas distintas de lo que Kleist entendía como *Erzählung*: bien el resultado de *erzählen* (es decir, una «narración» en el sentido más amplio del concepto) o bien una forma narrativa de menor extensión que el *Roman*, equiparable en todo caso a los «kurze Romane» de Caroline de la Motte Fouqué. La denominación «kleine Roman» respondía en realidad a un fenómeno editorial rastreable hasta la segunda mitad del siglo XVII y que alcanzó gran popularidad hacia 1700. Breuer (2001: 206) cita las obras anónimas *Kleine Romane aus Amor's Guckkästchen* (1789), *Kleine Romane, mit Spuk und Hexerei durchwebt* (1804), *Kleine Romane aus der wirklichen Welt* (1791) y *Sammlung kleinerer Romane und Erzählungen* (1789-91), aunque hay más ejemplos en los que el concepto fue empleado por un autor concreto: las *Kleine Romane* de Friedrich Schulz (1790) o *Kleine Romane, Erzählungen, Anekdoten und Miscellen* de August von Kotzebue (1806). Al combinar el número de páginas de los relatos incluidos en el primer volumen de las *Erzählungen*, que superaba las 200, Kleist alcanzaba la longitud requerida para considerar su libro un «petit roman» (Breuer 2001: 205-206), pero en lugar de ello se decanta por enlazar con la tradición de la (*moralische*) *Erzählung*, término que aglutina en cualquier caso toda una serie de manifestaciones literarias de las más diversas procedencias. *Michael Kohlhaas* recibió, tal vez por intervención del editor (DKV III, 705), el subtítulo «Aus einer alten Chronik», y *Die heilige Cäcilie* el de «Eine Legende»³³⁴, pero estos son solo los dos relatos en que dicha variedad de materiales se hace explícita: *Das Bettelweib von Locarno* bebe de las historias sobrenaturales, *Die Marquise von O...* juega con el formato de la crónica periodística, y así sucesivamente. La adscripción genérica de *Michael Kohlhaas*, en concreto, ha oscilado para la crítica entre la *Novelle*, la crónica y «[...] eine schwerdefinierbare Gattungsmischung mit Merkmalen des Romans, des Dramas und vor allem des Chroniks» con «stark märchenhafte Züge» en su segunda parte (Rath 2000: 153). En conjunto, sus relatos y anécdotas se revelan como «[...] Kombinationen und Radikalisierungen bestehender Muster und Traditionen» (Breuer 2013: 94) que Kleist no explicita ni desarrolla a nivel teórico, pero tras las cuales se vislumbra una voluntad de innovación y revitalización del género narrativo³³⁵. En efecto, si hacemos caso de la opinión que Brentano compartió con Achim von Arnim en una carta del 10 de

³³⁴ Sobre la posible adscripción del relato al género de la leyenda, cfr. Griese (2014).

³³⁵ En relación con este punto, y de forma similar a la interpretación que Zeller hace del uso de la etiqueta de la «moralische Erzählung» por parte de Kleist, Blamberger ve en *Der Findling* una inversión de los parámetros del *Bildungsroman* (cfr. Blamberger 2002).

diciembre de 1811, el propio Kleist era consciente de que la *Erzählung* gozaba de peor consideración que el drama: «Überhaupt werden seine Arbeiten oft über die Maßen geehrt, seine Erzählungen verschlungen. Aber das war ihm nicht genug, ja Pfuel sagte mir, daß sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen, ihn grenzenlos gedemütigt hat» (Nachruhm n° 73a). Schlaffer y Liebrand citan las palabras de Brentano desde dos perspectivas diferentes: para el primero, el desánimo de Kleist vendría motivado por la certeza de que el único género que le había reportado éxito estaba considerado un «betäubender Zeitvertreib» (Schlaffer 1993: 3), mientras que Liebrand señala que, hacia el año 1800, las narraciones breves aún conservaban la etiqueta de «femenino» heredada de los tiempos de Boccaccio (2000: 60), lo que hace que las alabanzas de Kleist a la obra de Caroline de la Motte Fouqué por su «lograda conciliación de los mundos masculino y femenino» cobren aún más sentido³³⁶. Así y todo, matiza Breuer (2013: 95), el grado de descontento de Kleist debe ser puesto en entredicho en la medida en que sus intentos por afianzar este género «inferior» por medio de variaciones e imitaciones de los antiguos modelos sí dieron lugar a una producción narrativa más que estimable en número y calidad, pero eso no hace más que confirmar, si no un reconocimiento tácito del desprestigio de su propia obra, al menos sí del de los materiales con los que trabajaba. En este sentido, la propuesta de Christa Bürger de que Kleist tratase de alcanzar el estatus de «alta literatura» para sus relatos a través de un aislamiento radical³³⁷ es aplicable también a las reglas no escritas de la literatura de su época; un encubrimiento, si se prefiere, de su afinidad con aquellas tradiciones que el público percibía como *Trivialliteratur*.

Lo que queda claro a la luz de la exposición anterior es que Kleist tenía una conciencia casi programática de la naturaleza de la literatura en prosa incluso cuando no le interesase distinguir explícitamente entre los géneros que la componen. Llegados a este punto resultaría tentador asumir que su deseo de invertir las expectativas genéricas es la causa de esa renuncia a emplear *Gattungsbezeichnungen*, pero esta teoría no resulta del todo satisfactoria debido a que, como señala Breuer (2001: 204), obvia que hacia 1800 aún no se había consolidado una *Gattungsbewußtsein* propiamente dicha,

³³⁶ Hans Franck emplea una codificación genérica similar al referirse a las *Anekdoten* de Kleist como «männlich» en contraposición a Hebel, «[...] Ahn der weiblich liebenswürdigen Linie» (1922: 27).

³³⁷ «Der Preis, den Kleist zahlt, um die Anerkennung seiner Erzählungen als Werke der Kunst zu erzwingen, scheint mir der ihrer Abtrennung von der Diskussion gesellschaftlicher Normen zu sein» (Bürger 1985: 109).

sino que reinaba un «terminologisches Chaos» (Meyer 1987: 106). Jürgen Jacobs caracteriza este fenómeno de la siguiente forma:

Die Autoren selbst unterscheiden nicht deutlich zwischen Roman und Erzählung, sondern verwenden die Gattungsbezeichnung oft synonym. [...] Auch wenn die Autoren ihre kürzeren Erzähltexte als moralische, philosophische oder satirische Erzählungen, als Märchen, Novellen, Anekdoten oder Geschichten, als Skizzen oder Bagatellen bezeichneten, dann ist das für eine literaturwissenschaftliche Gliederung des Stoffs nur von beschränktem Nutezn [...] (1981: 56. Cit en Breuer 2001: 201)³³⁸.

Ni siquiera las fronteras entre prosa ficcional y no ficcional estaban aún definidas, como ya se expuso en capítulo 1.2.2. en referencia al contexto en que Goethe articula el concepto de *Weltliteratur*; así, Barbara Potthast apunta a que en los catálogos de finales del siglo XVIII se recogían como «Romane» desde crónicas de viaje hasta biografías o colecciones epistolares, y que muchas novelas llevaban a menudo subtítulos como «Historie», «Geschichte», «Leben» o «Erzählung», entre otros (1997: 85). Lo que esto implica es, por un lado, que los escasos momentos en que Kleist enmarca su obra en una tradición genérica determinada, aun cuando se pueda sospechar que lo hiciese en sentido irónico, no son una pista fiable (y mucho menos si se buscan equivalentes de esas mismas formas en otros países); por otro lado, que el carácter de transición de esta época en lo que al establecimiento de los géneros prosísticos a nivel teórico y práctico se refiere lo convierte en uno de sus pioneros en Alemania.

Es en este contexto en el que su nombre queda irremediabilmente ligado al de la *Novelle*. Si bien la práctica totalidad de los tratados publicados al respecto en el último cuarto de siglo todavía incluyen siempre un espacio dedicado al análisis de sus relatos o recurren a ellos para ejemplificar sus postulados³³⁹, la canonicidad de Kleist como autor de *Novellen* no es un fenómeno reciente, ni tampoco resultado del estatus que su figura comenzó a ganarse la germanística ya en el siglo XX. Pese a que Kleist no empleó nunca este término en ninguno de los textos que nos ha legado (y no existen, por tanto, razones de peso para pensar que pudiese considerar sus propias obras como *Novellen*, o que tuviese siquiera conciencia del género como tal), hubo entre sus contemporáneos quienes sí lo hicieron. En marzo de 1808 Adam Müller relaciona *Die Marquise von O...*

³³⁸ Una lista de los términos genéricos empleados en este periodo se encuentra en Meyer (1987: 107).

³³⁹ Cfr. Schlaffer (1993); Aust (2012: 100-07); Freund (1998: 78-90); Rath (2000: 138-57) y Garrido (2009).

con el *Decamerón* de Boccaccio y se refiere a esta como una «[...] in Kunst, Art und Stil gleich herrliche Novelle» (Lebensspuren n° 257), y en 1810 Friedrich Weisser emplea la misma denominación para referirse a sus recién publicadas *Erzählungen* (Lebensspuren n° 374). Del mismo modo, y pese a que en una reseña de 1810 se había decantado por el término *Erzählungen* contenido en el título del volumen, (Lebensspuren n° 370), ya en septiembre de 1812 Wilhelm Grimm escribía lo siguiente sobre sus relatos para el *Leipziger-Literatur Zeitung*:

Es verdienen diese Dichtungen vorzugsweise *Novellen* genannt zu werden, im eigentlichsten Sinne dieses Wortes; denn da wahrhaft *Neue*, das Seltne und Außerordentliche in Charakteren, Begebenheiten, Lagen und Verhältnissen wird in ihnen dargestellt, mit einer solchen Kraft, mit einer so tiefen Gründlichkeit und anschaulichen, individuellen Leben, daß das Außerordentliche als so unbezweifelbar gewiß und so klar einleuchtend erscheint wie die gewöhnlichste Erfahrung (Nachruhm n° 652a)

Se apela aquí a la etimología de la palabra italiana *novella* (es decir, la narración de un suceso novedoso), lo que marca el género en términos de su contenido y no tanto de su forma o de aspectos como la longitud del texto, pues, como nos recuerda Aust (2012: 103), el propio Grimm utilizó un mes después el término «Gemälde» para referirse a las historias de Kleist (Nachruhm n° 652b), con lo que esta categorización no parece tener intenciones clasificatorias como tales (de hecho, tanto su nota en el *Leipziger-Literatur Zeitung* como la posterior para el *Allgemeine-Literatur Zeitung* emplean continuamente la denominación de *Erzählungen*). Más bien será Theodor Mundt el primero en defender los relatos de Kleist como auténticas *Novellen* en el sentido genérico del término (Aust 2012: 103-04) y en clara contraposición al término «Erzählung»:

Heinrich von Kleists sogenannte Erzählungen sind wahre Novellen, die sich durch einen Reichtum der Erfindung in Stoff und Anlage auszeichnen, und oft nur einer behaglichen Ausführung gebrechen, um als wirkliche Kunstwerke dazustehn, ein Umstand, der freilich im Leben des unglücklichen Dichters von großer Bedeutung ist (Mundt 1828: 409)³⁴⁰.

³⁴⁰ Catorce años después, en su *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, Mundt vuelve a referirse a los relatos de Kleist como *Novellen* para distinguirlos de sus dramas (Nachruhm n° 290).

Por el contrario, también en 1812, en un «Gespräch über die Erzählungen von H. v. Kleist» de Caroline de la Motte-Fouqué publicada en el *Zeitung für die elegante Welt* se propone encuadrarlos en un nuevo género denominado «juridische Dichtung» (en detrimento del peyorativo «Kriminalgeschichte»), «[e]ine völlig neue und sicher höchst würdige Gattung der Poesie» con Kleist como «[...] Schöpfer und Meister dieser Gattung, deren Gipfelpunkt bis jetzt der *zerbrochene Krug* ist» (Nachruhm n° 653). No menos problemático, como señala Paulin (1985: 42), es el modo en que Kleist juega con la autoridad del narrador y las expectativas del lector, lo que compromete uno de los puntos centrales de la temprana definición de August Wilhelm Schlegel: «in der Novelle muß etwas geschehen» (Schlegel 1968: 245). La centralidad del suceso, y no la extensión de la obra, es precisamente el criterio a partir del cual, en 1929, Solger trata de distinguir entre *Erzählung* y *Novelle* («Das Allgemeine in ihr [die Erzählung] ist [nicht die Situation selbst, wie in der Novelle, sondern] die Wirkung der Verhältnisse auf den Charakter»), lo que para él convierte a Kleist en el paradigma de escritor de *Erzählungen* (Nachruhm n° 664).

Todos estos testimonios sirven para poner en entredicho la idea de que las referencias a la obra de Kleist como *Novellen* en este periodo implicasen un consenso generalizado o respondiesen a la adecuación de las mismas con respecto a un modelo reglado. Como ya se ha expuesto, pocos escritores de este periodo juzgaron necesario teorizar sobre su práctica, y si bien algunos criterios para definir la *Novelle* son citados de forma casi unánime para ilustrar su evolución (como el concepto de «unerhörte Begebenheit» de Goethe, el de «Wendepunkt» de Heyse o los de «Falke» y «Silhouette» de Heyse), en ningún caso pueden considerarse canónicos o prescriptivos; más aún, en muchos sentidos sus intentos adolecen de la misma vacilación terminológica que parecen intentar combatir³⁴¹. Con este contexto en mente puede afirmarse que, a principios del siglo XX, la *Novelle* seguía siendo, empleando la terminología de Schlaffer, «eine Gattung ohne Poetik» (1993: 3 y ss.). Y los subsiguientes esfuerzos por reparar los problemas teóricos de los que adolecía el género no solo no lograron su propósito, sino que contribuyeron a una fragmentación auspiciada por una ingente

³⁴¹ Sobre estas definiciones y su contexto, cfr. Paulin (1985: 90-107). La definición de Goethe excluye a varias de sus propias *Novellen* (ibíd.: 90-96); Tieck, por su parte, continúa intercambiando los términos «Novelle», «Erzählung», «Geschichte» y «Anekdote» y vacila al establecer una extensión que la distinga del *Roman* (ibíd.: 101-02), y la teoría de Heyse apenas es aplicable a buena parte de su corpus (ibíd.: 103-07). En cualquier caso, este andamiaje teórico decimonónico (al que hay que sumar las observaciones de Schlegel, Theodor Storm, Paul Ernst o Friedrich Theodor Vischer) mantuvo una presencia destacada en la crítica del siglo XX desde el ensayo inaugural de Oskar Walzel (1915).

cantidad de propuestas de definición reducidas a una serie de «conceptos clave» que a duras penas se ajustaban al corpus de textos que pretendían cubrir (o que el resto de la crítica consideraba que debían cubrir). Germán Garrido (2009: 13-84) ofrece un repaso sistematizado de este proceso histórico, cuya ruptura entre teoría y praxis puede resumirse del siguiente modo:

Untersuchungen, die den Schwerpunkt auf die Analyse der Einzeltexte legen, koppeln sich von den der Gattungsdefinition zugrunde liegenden Voraussetzungen letztlich ab, während jene Untersuchungen, die von einer bestimmten Sicht der Gattung geleitet sind, den Texten eindeutig interpretative Gewalt antun (ibíd.: 13).

El desarrollo teórico de la *Novelle* entre los siglos XIX y XX tendrá efecto sobre la obra de Kleist de manera retroactiva: al consolidarse como referente de un género que está sin definir, las conclusiones de la crítica variarán en función de la definición propuesta, con resultados tan dispares como la consideración de *Die Marquise von O...* como modelo ejemplar de *Novelle* por parte de Kunz (1992: 158) y como inversión de las normas del género por parte de Bennett («[the Novellen of Kleist] have so little in common with the accepted form beyond the mere outward characteristics of the *Novelle*, that it is permissible to feel that the form has been violated by Kleist» [1974: 37]). Aun cuando rara vez se le discute una posición central en la historia del género, esta oscila entre el estatus de precursor y el de iniciador, entre el de clásico y el de reformador. Para Bruch, que rechaza que lo trágico tenga cabida en la *Novelle* (Bruch 1928), Kleist no puede ser más que una desviación, mientras que Grolman (1929), al plantear la pregunta de si es legítimo considerar como *Novellen* todos los relatos del siglo XIX que alguna vez han sido denominados como tales, sugiere que las obras de Kleist podrán serlo solo si lo trágico tiene cabida como rasgo constitutivo de la definición de *Novelle*, pues de lo contrario no habría motivos para hacerlo. (Garrido 2009: 34-35). Para Hermann Pongs (1929), que introduce el concepto de «Dingsymbol» en un intento por actualizar la idea de «Falkensymbol» de Heyse, Kleist se convierte en el escritor que mejor desarrolla las posibilidades de la *Schicksalsnovelle*, en la que el *Dingsymbol* es el elemento estructural más importante; un artículo posterior (1932) terminará por ensalzarle como el máximo representante de la revitalización de la *Novelle* alemana al defender precisamente la posibilidad de lo trágico en el género (Garrido 2009: 20-22). Por otra parte, Walter Silz niega la existencia de este más allá de

los dos últimos tercios del siglo XIX y sitúa a Kleist (al contrario que a Goethe, a quien ve como continuador de una teoría anterior) como predecesor del mismo³⁴² (ibíd: 43-44).

Llegados a este punto cabe cuestionarse cuál es esa «forma aceptada» de la que habla Bennett y que Kleist viola antes siquiera de que ninguno de sus contemporáneos o de sus predecesores sea capaz de definirla. Pero sin ánimo de ahondar más en esta problemática, el estudio del papel de Kleist en el desarrollo del género desde la perspectiva de la Literatura Mundial obliga a replantearnos la posibilidad de establecer una continuidad directa entre la *Novelle* alemana y las tradiciones novelísticas española e italiana, máxime cuando, teniendo en cuenta la centralidad que Kleist ostenta en Alemania, esto lo convertiría en una suerte de mediador entre ambas corrientes. Wilhelm Grimm, al tiempo que reconoce a Boccaccio como el narrador de renombre a quien más se aproximan los relatos de Kleist, enfatiza el «[...] einfachen, freien und deutschen Sinn» que en ellos se encuentra y las «deutscher Ernst und Züchtigkeit» que los diferencian del *Decamerón* (Nachruhm nº 652b). De forma similar, Friedrich Franz von Unruh encumbra a Kleist en su defensa de la *Novelle* alemana (que para él constituye una «Kostbarkeit unserer Literatur») como el autor que salvaguarda su calidad y con el que «[...] bricht ein Sturm in der vorher dem Ausland Überlassene Novellistik ein» (2007: 420)³⁴³: en ambos casos se presupone la existencia de una forma preexistente y supranacional que Kleist «germaniza». Durante la primera mitad del siglo XX, la tendencia de la crítica normativista fue, de hecho, la de considerar la *romanische Novelle* como el antecesor de su contraparte alemana, presuponiendo una relación directa entre esta y los grandes maestros de Italia, Francia y España: las dos corrientes manifestarían su pertenencia común a una «Urform des Erzählens» universal que justifica el que ambas compartan la denominación de *Novelle* (Garrido 2009: 27-28). Esta asunción comenzaría a ser puesta en entredicho por parte de la romanística en un proceso que culminaría con el «desmentido» de Pabst (1949), quien observa que los romanistas limitan el uso del término a ámbitos culturales y temporales concretos (la novela cervantina, la novela corta del prerrenacimiento italiano, etc.) sin la pretensión de reducir todas estas manifestaciones a una única forma supranacional (Garrido 2009:

³⁴² «Only in Heinrich von Kleist did Germany produce, in the Romantic period, a “Novellendichter” who was the peer of Boccaccio and Cervantes» (Silz 1954: 1).

³⁴³ No sorprende que Pongs quisiese ver en Unruh, a quien considera uno de los pocos novelistas legítimos de su tiempo, un «heredero» de la «[...] Härte, Unbedingtheit, Charakterentschlossenheit der Kleistischen Novelle» (Pongs 1961: 17).

37 y ss.). La dificultad de unificar criterios para definir los modelos locales (que, como se ha expuesto, aumenta exponencialmente en el caso alemán) hace aún más complicado defender la existencia de una definición que los abarque todos. Pero su sentencia llegaría en un trabajo posterior, cuando, a la luz de la multiplicidad de fuentes y las contradicciones entre teoría y praxis de las que adolecen estas manifestaciones novelísticas, concluye: «[...] es gibt weder die *romanische Urform* der *Novelle* noch die *Novelle* überhaupt. Es gibt nur *Novellen*» (Pabst 1953: 245). Cuando los autores alemanes recuperan el modelo de Boccaccio lo hacen sin que medie una continuidad, sino como imitación artificiosa que parte de la asunción de una serie de marcas genéricas en absoluto incontestables (Garrido 2009: 41).

Pero aunque la tesis de Pabst terminaría por ejercer una influencia decisiva en la crítica, esto no significa que todos los autores se resignasen a renunciar a la herencia de los modelos románicos ni que la *Novelle* alemana pasara a considerarse un fenómeno aislado del panorama literario internacional. Al preguntarse si la *Novelle* era, en palabras de Theodor Mundt, un «Deutsches Haushier» (cit. en Polheim 1970: 71), Paulin se muestra tajante:

[...] No, it is not. Its name merely hides the family likeness to terms such as ‘story’ or ‘tale’ or ‘sketch’ or ‘conte’ or ‘récit’. The German *Novelle* is part of the whole mass of short prose fiction produced in European and American literature during the nineteenth century, and it must ultimately stand or fall in comparison with that larger corpus (1985: 2).

Paulin no cuestiona las particularidades políticas y culturales de la Alemania del cambio de siglo, las cuales plantean el interrogante de si la literatura alemana se ajusta en realidad a los patrones del resto de literaturas o si «it had not cut itself off from the European mainstream» (ibíd.: 3), pero en cualquier caso plantea su estudio desde un enfoque internacional. En efecto, es justo asumir que, en la era de la *Weltliteratur* goethiana, ninguna tradición puede considerarse enteramente al margen de las literaturas colindantes, y existen de hecho numerosos casos documentados de contacto o influencia en ambos sentidos entre Alemania y el resto de países europeos durante este periodo. Al mismo tiempo, sin embargo, la asunción por parte de Paulin de que pudiese existir una forma ideal de *Novelle* románica con características definidas («[...] the seeming adherence to certain patterns of narration is one of the characteristics of

Romance Novelle writing» [ibíd.: 14]) y su comparación del motivo del embarazo inconsciente en las obras de Cervantes, Kleist y Hoffmann (ibíd.: 50-57) de algún modo parece legitimar la desacreditada continuidad genérica. Garrido (2009: 77-78) señala que este «olvido teórico» se encuentra también en los trabajos de Thomas Degering³⁴⁴ (quien, de nuevo, toma como modelo *La fuerza de la sangre*) y Hannelore Schläffer (1993), que remite a Boccaccio como forma arquetípica de la *Novelle* moderna (ibíd.: 21 y ss.) y a Kleist como continuador de este esquema.

Semejante insistencia por parte de la crítica moderna en torno a un tópico (el de la continuidad genética) discutido ya desde hace más de medio siglo resulta difícilmente achacable solo a una postura conservadora. Los paralelismos y las coincidencias temáticas y formales entre estos autores son, si no fácilmente explicables, al menos sí constatables: no hay motivos, por tanto, para renunciar a los estudios comparativos en este ámbito, aun cuando el grado de parentesco entre estas formas literarias no sea tan estrecho como podía presumir la crítica anterior. En este sentido, una de las propuestas de Garrido para resolver el caos conceptual que rodea a la *Novelle* es la de adoptar una visión analógica de la misma (2009: 85 y ss.), entendiendo como tal que «[z]ur analogen Klasse gehören laut Schaeffer Gattungsbezeichnungen, wie sie die Vergleichende Literaturwissenschaft verwendet, wenn sie Beziehungen herzustellen, die über den Bereich einer bestimmten Literaturtradition hinausgehen» (ibíd.: 92). Si bien la existencia de relaciones genealógicas entre multitud de *Novellen* es innegable, estas han probado ser insuficientes tanto para explicar el desarrollo del género en sí como para demostrar su adscripción a una forma narrativa supranacional. En cambio, en los géneros analógicos (según la terminología empleada por Jean-Marie Schaeffer) la afiliación entre los textos que lo componen se basa en un parecido casual con respecto a un modelo ideal no realizado y dependiente del contexto referencial del receptor (Schaeffer 1989: 183-84. Cit. en Garrido 2009: 96). Desde esta perspectiva, los relatos de Kleist no pueden ser propuestos como modelo genérico (en tanto en que este es una abstracción, y nunca puede equipararse a un título en concreto) ni tampoco contrastarse con los de Boccaccio o Cervantes con el mero afán de validar su afiliación, pero sí son susceptibles de un análisis comparativo que tenga en cuenta los rasgos temáticos y formales coincidentes por analogía con otras obras narrativas de distintas épocas y nacionalidades que componen este macrogénero universal. Por otra parte, y atendiendo

³⁴⁴ Cfr. Degering (1994).

al desarrollo del microgénero de la *Novelle* alemana del siglo XIX, se aprecia en este la predominancia de una modulación genealógica (pues la concreción espacio-temporal refuerza las relaciones hipertextuales), pero esta no es pura, ya que

in allen Untersuchungen zur Novelle, so empirisch sie auch sein mögen und wie sehr sie ihr Studienfeld auch einschränken, liegt ein Gattungsbegriff mit einer starken lektorialen Komponente vor. Der Forscher muss zwangsläufig von einer Idealtyp der Gattung ausgehen, mit dem die Realität des untersuchten Textkorpus verglichen wird (Garrido 2009: 98).

Retomando la propuesta de Paulin de no extirpar la *Novelle* alemana del resto de formas narrativas europeas del siglo XIX, en conjunto, y con independencia de que podamos trazar la historia de la recepción de un autor y obra determinados para constatar trasvases literarios, justificar una influencia constatable a nivel générico de la *Novelle* alemana en el resto de formas narrativas breves europeas de su tiempo o viceversa resulta inviable por varios motivos apuntados con anterioridad en este trabajo: la falta de una conciencia del género como tal, el papel secundario de la literatura alemana frente a la francesa o la inglesa a principios de siglo, el desprestigio de las formas narrativas breves y un largo etcétera. A nivel conceptual, la incertidumbre de la crítica alemana en torno a la *Novelle* se torna en absoluta incompreensión al movernos a los círculos literarios ajenos a la germanística del resto del continente, quienes, sobre todo en el siglo XIX, recibirían estas obras como manifestaciones de tradiciones narrativas conocidas, pero nunca como ejemplos de un género independiente:

[i]t is difficult, probably imposible, to formulate *a priori* deffinitions of the Novelle and of the short story which can separate them satisfactorily [...] while Kleist's *Das Erdbeben in Chili* would be regarded by most English readers as a short story, it takes a time-honoured place in the history of the German Novelle (Bennett 1974: 244).

De forma destacada, el *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* menciona directamente a Kleist al referirse a la *short story*:

In the opening years of the 19th c. the short story as a form was highly evolved, especially in the shape of the ghost story (q. v.) and the horror story, and stories which had to do with the supernatural. The two major influences at this stage were E.T.A.

Hoffmann (1776-1822) and Heinrich von Kleist (1777-1811). [...] Edgar Allan Poe (1809-1849) was for long regarded (inaccurately) as the originator of the modern short story (Cuddon 1999: 816-17)³⁴⁵.

Una excepción podría plantearse tan solo en aquellos países que no contasen con una tradición novelística propia de antemano. En lo referente a Kleist, el caso de Japón se antoja excepcional en tanto que las tempranas traducciones de Ôgai tuvieron que lidiar con la problemática de transmitir un género desconocido para el público local (Breuer 2013: 451)³⁴⁶. Por lo demás, y pese a las circunstancias de su tardía consideración internacional, su canonicidad en el ámbito de la *Novelle* alemana da pie a establecer cadenas de recepción significativas a través de sus compatriotas: si su consagración nacional como autor de prosa no le valió de forma inmediata el reconocimiento fuera de sus fronteras, sí que le convirtió en un referente para escritores en lengua alemana con mejor suerte en el extranjero (como pueden ser E.T.A. Hoffmann o, ya en el siglo XX, Kafka y Thomas Mann). Por último, el singular uso de los materiales y convenciones genéricas que caracterizan su narrativa, así como la adscripción de la misma a una forma genérica de naturaleza analógica, da pie al estudio comparativo de sus relatos con obras con las que no comparten necesariamente una relación hipertextual a partir de criterios morfológicos, estructurales y temáticos, lo que supone una perspectiva de análisis transnacional afín al concepto de Literatura Mundial.

2.5.2. Motivos y argumentos de la Literatura Mundial en la novelística de Kleist

La reivindicación de las relaciones temáticas entre distintas obras como criterio para la adscripción de las mismas a la Literatura Mundial exige revisar en qué medida ha sido considerada la narrativa de Kleist en el marco de los estudios temáticos, antes de lo cual, sin embargo, es necesario abordar una serie de cuestiones teóricas y metodológicas con respecto a esta disciplina. Fue precisamente Goethe uno de los primeros autores que introdujo el concepto de «motivo» como categoría para la crítica literaria, caracterizándolos como «[...] Phänomene des Menscheits, die sich wiederholt haben und wiederholen werden und die der Dichter nur als historische nachweist» (HA

³⁴⁵ En el capítulo 3.3. se valorará con más detalle la relación entre Kleist, Hoffmann y Poe a la que apunta Cuddon.

³⁴⁶ Cfr. el capítulo 2.4.6. del presente trabajo.

XII, 495)³⁴⁷. La dimensión antropológica inherente a esta definición es aún más patente si se reflexiona sobre el carácter supranacional del campo de la tematología, como apunta Cristina Naupert:

El estudio de las migraciones de temas, motivos y figuras mitológicas ha encontrado su verdadero punto fuerte cuando se ha extendido más allá de las fronteras de una sola cultura o lengua para estudiar cómo ha sido la acogida de estos elementos en otras circunstancias históricas y sociales (2003: 12)³⁴⁸.

Naupert rastrea los orígenes de esta disciplina hasta el nacimiento de la filología misma y el apogeo del movimiento romántico, cuando la búsqueda de las características propias de las naciones y pueblos europeos llevó a contrastar el *Volkgeist* particular con otras tradiciones culturales (ibíd.)³⁴⁹. Desde entonces, sin embargo, la tematología se ha enfrentado a no pocos retos. En cuanto a su relación con la Literatura Comparada, dos de las críticas más destacadas de las provenientes de este ámbito guardan una estrecha relación con las vertidas en diferentes etapas contra la noción de Literatura Mundial. En primer lugar, comparatistas franceses como Baldensperger y Hazard negaron su validez como método aludiendo a que «no respetaba los límites estrictos de las relaciones genéticas y causales entre fuentes y obras influenciadas» que defendía la Escuela Francesa (Naupert 2003: 13). Aunque esta crítica ha perdido fuerza con el cambio de paradigma en el seno del comparativismo, mucho más urgente resulta la tantas veces señalada vacilación terminológica que hace que la tematología proyecte la «Image einer diffusen Disziplin» (Rickes 1992: 406). Así, en alemán suele distinguirse entre tres categorías operativas principales, *Themen*, *Motive* y *Stoffe*, pero su uso ha adolecido en

³⁴⁷ Cfr. Frenzel (1999: ix). El empleo del término en el campo de las artes puede rastrearse en lengua francesa hasta el siglo XVIII: así, la *Encyclopédie* (1765) lo recoge para referirse a una unidad melódica que se repite a lo largo de una composición musical (Daemmrich 1995: xiv).

³⁴⁸ Horst S. e Ingrid G. Daemmrich llevan a cabo una exposición prácticamente idéntica: «[i]n der Gestaltung von Themen und Motiven stellen Autoren, bewußt oder unbewußt Denkformen und kommunikative Konventionen der Gesellschaft übernehmend, einen Dialog mit der literarischen Tradition her. Die Untersuchung dieser Textelemente vergegenwärtigt daher häufig unerwartete Zusammenhänge zwischen Werken, die im allgemeinen nicht miteinander in Verbindung gebracht werden» (1995: xi-xii). Por otra parte, y entroncando con el epígrafe anterior, Theodor Wolpers (1992: 172-226) ha puesto de manifiesto cómo la motivística se sirve de los géneros literarios para rastrear la transmisión o evolución de un motivo determinado. Sobre la posibilidad de asignar motivos «propios» o al menos característicos a un género, Frenzel (2003: 39) apunta a que en los más pequeños sí puede darse que un motivo se convierta en componente fundamental del mismo.

³⁴⁹ En aras de una mayor precisión, cabe recordar que pensadores prerrománticos como Herder ya habían desarrollado una estrategia similar en su estudio del folclore tradicional (cfr. el capítulo 1.1. del presente trabajo).

la práctica de una preocupante arbitrariedad³⁵⁰ y de una confusión con otros términos afines que se acrecientan con la búsqueda de traducciones a otras lenguas³⁵¹. A causa de su amplitud, el concepto de «tema» es el más problemático de los tres en tanto que se usa como la «noción o el *terminus technicus* de validez internacional que engloba a todos los elementos que son o que pueden ser objeto de estudio de la tematología» (Naupert 2003: 22)³⁵²: se habla del tema del amor, pero también del tema de Fausto. Elisabeth Frenzel sugiere que la distinción entre tema y motivo como categorías separadas pasa por la mayor concreción del segundo término a través de un «*einschrenkenden und präzisierenden Zusatzes: Nicht ›Freundschaft‹, aber ›Freundschaftsbeweis‹ ist ein Motiv*» (1999: viii), pero el uso generalizado de la palabra «tema» como comodín aplicable a las unidades menores del estudio tematológico persiste en la actualidad.

A este caos terminológico contribuyen los glosarios en los que, en una estrategia que prima claramente la relevancia sobre un afán enciclopedista difícil de asumir y mantener, los esfuerzos compiladores se centran en recoger los temas, motivos y argumentos más significativos aun a costa de la precisión teórica. Un ejemplo de este fenómeno se observa en el trabajo de Horst S. e Ingrid G. Daemmrich (1995), en el que no solo se tratan los temas y motivos anunciados en el título, sino que incluye además imágenes y símbolos sin que las entradas correspondientes aclaren por completo las particularidades de los mismos (Frenzel 2003: 37-38). Un problema añadido es el que se plantea en la búsqueda de ejemplos:

Palabras clave tan imprecisas como «death» o «love» no consiguen abarcar la abundancia y divergencia de los ejemplos [...]. Si precisamos el contenido temático de forma

³⁵⁰ Un breve repaso a esta cuestión se encuentra en Sollors (2003: 56-57). Debido a su influencia y a la adecuación de su propuesta con los objetivos del presente trabajo, para este análisis se ha optado por partir de la terminología de Elisabeth Frenzel, aunque no sin antes advertir de la existencia de otros términos (como el de «matriz», de Paul Hadermann [1987], o el de «tópico global» [Temes Cuevas *et al.* 2016: web], citado ya en el capítulo 1.3.) que resultan igualmente pertinentes y justificables. Sobre las distintas solicitudes por parte de la crítica de establecer una nomenclatura definida y la necesidad o no de tener en cuenta los sistemas de conceptos tradicionales, cfr. Frenzel (2003: 46).

³⁵¹ Este problema se hizo notorio ya en algunos de los trabajos seminales de la disciplina en sentido moderno. En 1974, Claude Lévi-Strauss expresaba su temor a que «[...] aún en el día de hoy, la forma con la que ha aparecido la traducción inglesa no facilite la difusión de las ideas de Propp. Añado que la lectura es dificultada por erratas y por oscuridades que existen quizás en el original, pero que más bien parecen resultar del trabajo que ha dado al traductor verter la terminología del autor» (2004: 114).

³⁵² La ambigüedad conceptual de la palabra «tema» tuvo consecuencias a nivel disciplinar cuando se trató de consolidar «tematología» como denominación de una disciplina que en Alemania se conocía como *Stoffgeschichte*, lo que a su vez pone de manifiesto las diferentes connotaciones de lo que se entiende (o entendía) por «tema» en las distintas lenguas europeas (Frenzel 2003: 29). Sobre las implicaciones de este cambio de denominación, cfr. Beller (2003).

detallada, serán pocas las obras que se pueden incluir en semejante «tema»; si, por otro lado, queremos elaborar unidades temáticas comprometidas con una constante diacrónica, nos vemos obligados a trazar un marco teórico muy amplio y a correr el riesgo de que las obras clasificadas no muestren más que puntos de contacto superficiales (ibíd.: 38).

La falta consenso en la denominación y delimitación de los motivos concretos y las posibles subdivisiones a las que estos son susceptibles es otra cuestión que entorpece los proyectos de corte enciclopedista. Si la identificación de un motivo es posible solo tras observar la repetición sistemática del mismo a lo largo de cierto número de obras, queda claro entonces que esta no es una categoría apriorística, independientemente de que el tiempo termine por consolidar aquellos más recurrentes. Sucede así que mientras que, los Daemmrich dedican un espacio considerable a la entrada «Rache» (1995: 284-87), Frenzel se limita en ella a remitir a las entradas «Blutrache; Duell; Frauenraub; Frauennötigung; Gattenehere; Die Verlezte» (1999: 589), en las que este motivo ya está contenido; en otras palabras: aunque en la práctica es posible llevar a cabo un estudio amplio sobre la Venganza en *Michael Kohlhaas*, este puede, a su vez, acotarse desde un sinfín de perspectivas. Partiendo desde una metodología comparatista, la elección del corpus dictaminará la pertinencia de decantarse por una u otra: si a nivel textual es posible analizar la venganza de Kohlhaas como una consecuencia de la ofensa sufrida por su honor y como medio para alcanzar la justicia, el resto de obras abordadas en el estudio son las que determinarán el enfoque a partir del cual realizar la comparación³⁵³. En consecuencia, los trabajos más delimitados ganan en precisión al centrarse en un número pequeño de motivos o de obras a cambio de renunciar a una recopilación exhaustiva. Aunque cabría pensar que la acotación del estudio a los temas (en sentido amplio) de la obra de un único autor debería solucionar en parte las dificultades antes mencionadas, en la práctica no se ha llevado a cabo ningún intento por compilar la

³⁵³ Sobre esta línea se desarrollan los postulados de Brémond, Prince, Leroux, Menachem Binker e Inge Crosman Wimmers, quienes toman al lector como eje al considerar el tema una categoría macrotextual que no está presente de forma objetiva en el texto (Frenzel 2003: 42-43). Como contraargumento, las posibilidades de interpretación subjetiva se verían limitadas por la autotematización del texto; es decir, las indicaciones temáticas contenidas en el mismo (ibíd.: 43-44). Para el caso que nos ocupa, sin embargo, queda claro que la perspectiva del comparatista y la selección de textos que este realiza, aunque basadas en criterios textuales, van a determinar de forma decisiva tanto la denominación o la especificación del motivo a estudiar como su tratamiento. Del mismo modo, el nombre de la entrada de un diccionario de motivos debe concordar con los ejemplos contenidos en la misma, por lo que nuevos casos que toquen de forma tangencial el mismo motivo obligarían o bien a ampliarlo (replantear su denominación para hacerlo extensible a los nuevos casos o añadir nuevas vías de desarrollo del motivo) o bien a escindirlo (considerar la existencia de dos motivos afines pero independientes), como se deduce de los comentarios de Frenzel sobre el glosario de los Daemmrich citados anteriormente.

totalidad las unidades temáticas presentes en la narrativa de Kleist a partir de una terminología precisa, ni mucho menos por aportar a este hipotético estudio una perspectiva comparatista que rastree los mismos temas, motivos y argumentos en otros autores. Existen, claro está, una cantidad nada desdeñable de artículos y libros en los que se analiza el tratamiento de un único motivo en un título o títulos determinados o en los que la comparación con otros escritores se lleva a cabo siguiendo criterios temáticos³⁵⁴, pero la diversidad de enfoques y de terminología en todos ellos no hace de su adición un corpus teórico sustitutivo del proyecto antes mencionado (incluso asumiendo que, en ambos casos, la tarea de recopilar todas las obras con coincidencias temáticas con las de Kleist sería inasumible y estaría limitada por cuestiones puramente logísticas a los nombres más relevantes). En cuanto a su tratamiento en glosarios y diccionarios de motivos, el de Elisabeth Frenzel es (quizá por ser el más completo, aunque sin olvidar que su autora es también alemana) el volumen en el que las obras de Kleist cuentan con mayor presencia. La mayoría de sus piezas narrativas son mencionadas en varias entradas: *Das Bettelweib von Locarno* aparece en «Bettler» (1999: 62) y «Ruinen» (ibíd.: 625); *Das Erdbeben in Chili*, en «Keuschheitsgelübde» (ibíd.: 427); *Der Findling*, en «Doppelgänger» (ibíd.: 103) y «Herkunft, Die unbekannte» (ibíd.: 341); *Die Marquise von O...*, en «Frauenraub, Frauennötigung» (ibíd.: 182); *Michael Kohlhaas* en «Räuber, Der Gerechte» (ibíd.: 599), «Rebell» (ibíd.: 608, 616), «Weissagung, Vision, Vorausdeutender Traum» (ibíd.: 817, 820) y «Zigeuner» (ibíd.: 855); *Die Verlobung in St. Domingo*, en «Liebeskonflikt, Der Herkunftsbedingte» (ibíd.: 472) y *Der Zweikampf* en «Gattin, Die Verleumdete» (ibíd.: 242, 249) y «Gottesurteil» (ibíd.: 310)³⁵⁵. De forma significativa, los casos recopilados no agotan las posibilidades de estudio ni siquiera dentro de los parámetros propuestos por la propia Frenzel: el motivo del Doble, por ejemplo, está presente también en *Michael Kohlhaas* (con el «regreso» en forma de la vieja gitana de la fallecida esposa del protagonista) y en *Die Verlobung in St. Domingo* (a través del paralelismo entre Toni y Mariane [Breuer 2013: 334]); el del Incesto, en *Der Findling*, y el motivo de la *Frauennötigung* en *Die Marquise von O...* puede relacionarse también con el del

³⁵⁴ Cfr. por ejemplo Fink (1988/9); Schneider (2002); Kirchknopf (2004) y Garrido (2008).

³⁵⁵ Excepto «Ruinen» y «Zigeuner», que no tienen equivalente por haber sido añadidas en una nueva edición alemana con posterioridad a la publicación de la española, las entradas citadas fueron traducidas como «Mendigo» (1980: 212-19), «Voto de castidad» (ibíd.: 403-11), «Doble» (ibíd.: 97-107), «Origen desconocido, el» (ibíd.: 230-39), «Rapto, violación» (ibíd.: 278-85), «Bandido justo, el» (ibíd.: 28-35), «Rebelde» (ibíd.: 285-93), «Presagio, visión, sueño premonitor» (ibíd.: 246-60), «Conflicto amoroso debido al origen, el» (ibíd.: 49-58), «Esposa difamada, la» (ibíd.: 116-33) y «Juicio de Dios» (ibíd.: 196-203).

Embarazo inconsciente³⁵⁶. Por su parte, Daemmrich trata brevemente *Michael Kohlhaas* en «Agression»³⁵⁷ (1995: 21) y *Der Findling* en «Doppelgänger» (ibíd.: 108), mientras que en otras ocasiones los relatos de Kleist se citan solo entre las fuentes usadas para cofeccionar la entrada, como por ejemplo sucede con el *Kohlhaas* en «Ehre» (ibíd.: 121); la amplitud de muchos de los temas recogidos da lugar a que la única obra de Kleist que aparece en «Krieg» sea *Die Hermannsschlacht* (ibíd.: 228) y que solo *Penthesilea* represente un aspecto tan omnipresente en sus obras como es la Locura (ibíd.: 371). Aunque resulta evidente que no es factible recopilar cada obra literaria de la historia en la que se observa un determinado motivo, del contraste en el tratamiento que se hace de estos y del propio Kleist en los dos principales glosarios en lengua alemana pueden extraerse bastantes conclusiones con respecto a las dificultades metodológicas antes señaladas.

Lo más cercano a un estudio temático amplio centrado en la obra de Kleist se encuentra en el propio *Kleist-Handbuch*, en el que se dedica una sección entera al estudio de «Konzeptionen: Denkfiguren, Begriffe, Motive» (Breuer 2013: 289-382), pero un vistazo rápido a los términos listados basta para constatar la presencia de unidades de distinto orden, desde temas tan amplios como la muerte (ibíd.: 369-70) hasta motivos como el del duelo (ibíd.: 300-302), e incluso aspectos mediales o estilísticos («Dramaturgie und dramatischer Stil», ibíd.: 295-300). Pero si bien los criterios de presentación comprometen la (por otro lado siempre deseable) precisión terminológica, clarificar esta excedería con toda seguridad los propósitos y posibilidades del *Handbuch*, por lo que es necesario valorar que la metodología empleada es coherente con sus objetivos: las entradas recogidas pretenden exponer el tratamiento en la obra de Kleist de una serie de temas que, por su generalidad, pueden considerarse fundamentales, al mismo tiempo que se evita repetir análisis ya ofrecidos en las secciones dedicadas a sus trabajos de forma individual; así, por ejemplo, el motivo del embarazo inconsciente es mencionado y puesto en relación con las obras de Cervantes y Montaigne en el capítulo de *Die Marquise von O...* (ibíd.: 107-108), y la sección dedicada a Kleist y el Romanticismo incluye un epígrafe titulado «Zentrale Themen im Vergleich» en el que se analizan motivos recurrentes de este movimiento,

³⁵⁶ Frenzel recoge el motivo del «Empfängnis, Die unbewußte» (1999: 148), pero la entrada remite a la de la «Frauennötigung» sin ofrecer mayor explicación. Como consecuencia de esta decisión, una posibilidad que no se aborda es la de relacionar este motivo con el relato bíblico de la Inmaculada Concepción.

³⁵⁷ Dentro de esta entrada, la obra es citada como ejemplo del motivo de la rebelión (*Verschwörung/Auflehnung*) desarrollado a partir de la venganza.

como el del Doble, que están también presentes en la obra de Kleist (ibíd. 234-38). No se trata, por tanto, de una cuestión de falta de contenido, sino más bien de forzada concreción, y en todo caso tampoco puede culparse al volumen de la falta de consenso de la que adolece la tematología a nivel disciplinar³⁵⁸.

Por su parte, el término *Stoff* tiende a trasladarse al español como «argumento», pero es también habitual encontrar menciones al «tema del Fausto», a la fábula, o incluso a algo tan abstracto como el asunto (Naupert 2003: 21-22). Frenzel, cuyas obras de referencia han sido traducidas al español como *Diccionario de motivos de la literatura universal* y *Diccionario de argumentos de la literatura universal*³⁵⁹, respectivamente, traza una distinción clara entre motivo y argumento:

Der Stoff ist an feststehende Namen und Ereignisse gebunden und läßt nur gewisse weiße Flecken im bunten Ablauf des Plots stehen, jene Rätsel oder Lücken entfaltungsfähiger Stoffe, die immer wieder neue Autoren zu Lösungsversuchen locken, während das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz bezeichnet, der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt (1999: vi).

Un mismo motivo puede, por tanto, desarrollarse de acuerdo a innumerables argumentos diferentes (ibíd.: viii). Dado que estos se refieren a nombres y situaciones concretas, otra diferencia entre ambos es que los argumentos tienen un origen (o incluso un autoría) constatable o al menos deducible, mientras que en el caso de los motivos no es posible precisar su inicio, sino que a menudo son rastreables hasta un pasado remoto e indeterminado y cuentan con varios lugares y momentos de desarrollo independientes unos de otros (ibíd.: ix). Los distintos tratamientos que un mismo motivo experimenta a nivel internacional e histórico sin que medie necesariamente una cadena de recepción entre ellos son los que revelan, en el caso de sus semejanzas, la globalidad del fenómeno literario y la existencia de ciertas estructuras arquetípicas comunes a pueblos diversos, y en el caso de sus diferencias, las particularidades propias de un pueblo o periodo histórico concreto: ambas opciones ofrecen, en consecuencia, numerosas

³⁵⁸ Sin embargo, y aunque este caso podría cuestionar la pertinencia de un estudio tematológico extensivo que tome como base la obra de Kleist, cabe recordar la siguiente reflexión de Levin respecto a la comparatística que Frenzel hace extensible a este clima de incertidumbre metodológica: «We have too many programs and not enough performances [...]. In short, the substance of our common pursuit is jeopardized by an overemphasis on organisation and methodology» (1968: 15. Cit. en Frenzel 2003: 46).

³⁵⁹ El primero (Frenzel 1999) fue traducido por Manuel Albella Martín (Madrid, Gredos, 1980), mientras que el segundo (Frenzel 1970a) corrió a cargo de Carmen Schad de Caneda (Madrid, Gredos, 1976). Nótese en ambos casos la elección del concepto de Literatura universal frente al de Literatura Mundial.

posibilidades de investigación desde el ámbito de la literatura comparada. Peter Szondi se refirió a las limitaciones de los estudios historicistas aludiendo a que la simple mención de modelos o fuentes no aumenta los conocimientos sobre el propio texto, sino que desvía la mirada del mismo mediante la simulación de una identidad o analogía: los ejemplos extranjeros resultan pertinentes solo si se emplea la comparación para establecer las diferencias y singularidades de ambos objetos (1975: 97-98). No obstante, la reflexión de Szondi debe contextualizarse desde el rechazo a un método exclusivamente aditivo, lo que no implica ni mucho menos que el estudio de los argumentos sea menos deseable o provechoso en el marco de la Literatura Mundial: dado que estos se transmiten siempre gracias a una recepción activa y consciente, los argumentos comunes a dos autores revelan, cuando no la influencia directa del escritor A en el B, un uso de las mismas fuentes (lo que en definitiva, cabría argumentar, repercute en nuestra visión del texto).

En lo referente a Kleist, Elisabeth Frenzel recopila varios argumentos a los que se ha hecho referencia ya a lo largo de los capítulos 2.2. y 2.4.. De manera singular, el de Michael Kohlhaas llama la atención por aparecer en su diccionario (1970a: 415-16) bajo el nombre con el que Kleist rebautizó al histórico Hans Kohlhase, lo que revela su importancia capital en la popularización del mismo. Si bien existen trabajos que relacionan las obras de Kleist con otros argumentos bien conocidos de la Literatura Mundial³⁶⁰, ninguno de sus relatos a excepción de *Michael Kohlhaas* toma uno como referente, sino que en todo caso encontramos tramas que recuerdan a otras con las que comparten un motivo común. Algunos ejemplos serían el de Abelardo y Eloísa (ibíd.: 1-2), que reelabora a partir del texto de Rousseau en *Das Erdbeben in Chili*, o el de Inkle y Yariko (ibíd.: 335-38), que guardan relación con la historia de *Die Verlobung in St. Domingo*: si Frenzel no menciona a Kleist en ninguna de las dos entradas se debe a que realmente los relatos citados no reproducen estos argumentos respetando los nombres de sus personajes y circunstancias concretas, sino que más bien se basa en ellos para extraer el motivo subyacente a ambas historias y trasladarlo a un nuevo contexto³⁶¹. Mucho menos frecuente como argumento literario (hasta el punto de no aparecer recogida en el volumen de Frenzel ni en el de los Daemmrich), la historia real de Santa

³⁶⁰ Por ejemplo, Oberlin (2010) estudia la reminiscencia del mito de Orfeo en Kleist y Kafka.

³⁶¹ Previsiblemente por la misma razón, tampoco Horst e Ingrid Daemmrich lo incluyen en la entrada «Abelard und Héloise» (1995: 1-2).

Cecilia no guarda ninguna relación con la trama de *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* más allá del simbolismo asociado a la mártir como patrona de la música³⁶².

Para finalizar este capítulo, y dejando a un lado su obra, el propio Kleist ha sido representado en suficientes trabajos como para que Frenzel le dedique una entrada como argumento literario en sí mismo (1970a: 408-11). Aunque los ejemplos que cita son todos anteriores a la década de 1960 y provenientes de países germanoparlantes, a lo largo del capítulo 2.4. se ha recopilado un número nada desdeñable de obras extranjeras en las que, en una tendencia que no ha hecho sino acrecentarse en la actualidad, el nombre de Kleist es invocado en referencia a los tortuosos detalles de su vida, lo que corrobora la decisión de Frenzel: el *Kleist-Mythos* que el Romanticismo forjó ya en el siglo XIX perdura con fuerza inusitada en el mundo literario doscientos años después. En efecto, hablar de Kleist como mito tiene cabida si se entiende este como «[...] deformación y exaltación a nivel colectivo [...] de personajes históricos y objetos particulares», que es una de las acepciones propuestas por Losada para definir el mito moderno (2015b: 219)³⁶³; no obstante, la claridad terminológica exige distinguir entre dos conceptos que, aunque emparentados, no son equivalentes. Los argumentos pueden proceder de un mito, y existen de hecho innumerables ejemplos de mitos clásicos cuyas historias seminales han sido convertidas en argumento literario, como pueden ser el de Orfeo (Frenzel 1970a: 562-68) o el de Moisés (ibíd.: 506-11), pero los mitos comprendidos en la tipología de Losada no tienen por qué estar asociados a una narración ligada a un evento y circunstancias concretas, sino que pueden ser objetos idealizados por una cultura determinada, como el Ferrari Testarossa. En consecuencia, el caso de Kleist se observan dos fenómenos entrelazados: existen obras literarias (como el *Kleist in Thun* de Walser) en las que un episodio conocido de la vida de Kleist es empleado como argumento (aun cuando esto suceda de acuerdo a una serie de convenciones que no pueden desligarse de la construcción del *Kleist-Mythos* entre los

³⁶² Además, y aunque a diferencia de los dos ejemplos anteriores en este caso sí aparece mencionado su nombre, es más probable que Kleist tomase este personaje de la tradición religiosa y no de la literaria. Dicho esto, la historia fue literarizada en varias ocasiones durante el auge del género de las vidas de santos en la Edad Media, siendo la más conocida la versión de Chaucer en sus *Cuentos de Canterbury* («el cuento de la segunda monja»). David Wachter (2015) ha establecido un paralelismo a nivel simbólico entre los objetos sagrados que aparecen en el relato y el poema «Sainte» de Mallarmé (1884), que también protagoniza Santa Cecilia.

³⁶³ En una definición más general del término, Losada se refiere al mito como «[...] un relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales» (2015a: 9).

siglos XIX y XXI³⁶⁴), pero también otras en las que este aparece mencionado en referencia a (pero sin ahondar en) tópicos relacionados con su biografía, como pueden ser su carácter nacionalista, su oposición a Goethe o su violento suicidio³⁶⁵; obras que, en definitiva, se valen de ese mito sin plasmarlo en forma de argumento. De cualquier modo, no cabe duda de que la literaturización de su figura en obras escritas en lenguas distintas del alemán constituye una de las pruebas más concluyentes de la progresiva internacionalización de Heinrich von Kleist.

³⁶⁴ A partir de la naturaleza interdisciplinar del mito (Losada 2015a: 9) puede explicarse también el impacto que las representaciones de Kleist aparecidas en otros medios (de forma singular, el cine) han tenido en el imaginario colectivo.

³⁶⁵ En su análisis de la imagen de Kleist en los discursos de aceptación del premio que lleva su nombre, Andrea Bartl distingue un patrón claro en cuanto a las referencias a su biografía: así, frente al predominio de los detalles sobre su niñez y juventud y las numerosísimas referencias a su muerte, el periodo comprendido entre 1801 y 1809 es invariablemente pasado por alto, lo que una vez más pone de manifiesto la centralidad que el mito de su suicidio ejerce en el recuerdo de Kleist incluso en nuestros días (2016: 28).

3. Casos prácticos

3.1. *El motivo del embarazo inconsciente en las obras de Cervantes* (La fuerza de la sangre), *María de Zayas* (La fuerza del amor) y *Kleist* (Die Marquise von O...): *una recepción en disputa*

La presunción de que Kleist estuvo familiarizado con la obra de Cervantes ha sido una constante en los estudios en torno a la *Novelle*, sobre todo por parte de aquellos autores que han tratado de configurar una historia de la novelística alemana de finales del siglo XVIII como heredera directa de las tradiciones italiana y española³⁶⁶. Esta tesis tiene su origen ya en los primeros comentarios poetológicos sobre el género que se escribieron en época de Kleist, como demuestra la siguiente anotación que se encuentra en el *Don Sylvio von Rosalva* (1764³⁶⁷) de Wieland:

Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den großen Romanen durch die Simplicität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden, oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Schauspiele zu der großen Tragödie und Komödie. Die Spanier und Italiener haben deren eine unendliche Menge. Von jenen sind die Novellen des Cervantes durch die französische und durch mehrere deutsche Übersetzungen bekannt (Wieland 1984: 18. Cit. en Garrido 2009: 151).

El nombre del español aparece como referente inevitable para los coetáneos de Kleist, que encuentran en sus relatos un modelo literario sin desarrollo destacable en Alemania. En una carta a Fouqué de 1808, Varnhagen solo encuentra un aspecto que reprocharle a la muy estimable *Die Marquise von O...*:

Der große Cervantes würde nimmer sagen: in dem *** Kriege, ein Oberst der *** Truppen, bei der Bestürmung von M***, die Marquise von O***. O über den ekelhaften Kerl, der als Dichter ordentlich an sich halten will und beileibe nicht die ganze Welt enthüllen mag, in der seine Gestalten leben! (Lebensspuren n° 260).

Precisamente *Die Marquise von O...*, a raíz de su coincidencia temática con *La fuerza de la sangre*, ha supuesto uno de los argumentos más recurrentes para salvaguardar la

³⁶⁶ Cfr. el capítulo 2.5.1. del presente trabajo.

³⁶⁷ Como señala Garrido (2009: 151), la nota no aparecería hasta la segunda edición de 1772.

pretendida continuidad genérica; así, Himmel no duda en afirmar que Kleist compuso el relato «[s]icher nicht ohne Kenntnis von Cervantes' Novelas ejemplares» (1963: 61). Tan arraigada se encontraba la asociación entre ambas obras en el seno de la teoría de la *Novelle* que incluso el trabajo de Gerhard Dünnhaupt, uno de los primeros estudios comparados dedicado en exclusiva a los dos relatos³⁶⁸, está argumentado en gran medida a partir de conceptos característicos de la misma, como pueden ser los de *unerhörte Begebenheit*, *Wendepunkt*, *Dingsymbol* o *Falke* (1975: 154-56). Otra prueba concluyente de la influencia cervantina en Kleist a nivel genérico habría sido la intención de este último de titular a su recopilación de relatos «*Moralische Erzählungen*», lo que, según Richard Samuel, remitiría claramente a las *Novelas ejemplares* y lo situaría «in die Tradition eben der europäischen Novelle» (1972: 75. Cit. en Aust 2012: 102); sin embargo, como apunta Aust (2012: 102) esta tesis no resulta satisfactoria debido a que Samuel no precisa (ni tampoco es posible determinar) cuál de las traducciones del relato cervantino pudo ser la empleada por Kleist. Un repaso de las mismas revela que el título de *Moralische Erzählungen* no apareció hasta la edición de 1825, mientras que en época de Kleist las *Novelas ejemplares* se publicaron bajo los nombres de *Satyrische und lehrreiche Erzählungen* (Frankfurt a.M./Leipzig 1753), *Moralische Novellen* (Leipzig 1779) y *Lehrreiche Erzählungen* (Königsberg 1801) (Breuer 2013: 92). Mientras que Werner (1890) sugería como fuente una traducción francesa, Breuer cita como opciones más posibles las alemanas de 1779 (que fue alabada por Wieland en *Der Teutsche Merkur*) y la de 1801 (obra de Dietrich Wilhelm Soltau, también traductor del *Decamerón* en 1803), que es la que propone igualmente Aust, pero en cualquier caso concluye que «[d]er Cervantes-Bezug ist philologisch gesehen bisher aber lediglich auf der Ebene einiger eher vager Quellen, Anregungen und Strukturanalogien gefunden worden» (2013: 92). Llegados a este punto encontramos una no tan sorprendente falta de consenso entre la crítica alemana y la española. Aunque los primeros (a excepción de algunas voces provenientes de los ámbitos de la romanística y la comparatística³⁶⁹) siempre habían abogado por la teoría de la influencia cervantina, en la actualidad tiende a rebajarse al mínimo la importancia

³⁶⁸ No es, sin embargo, el primer trabajo que menciona el relato de Cervantes como posible fuente para Kleist. El propio Dünnhaupt (1975: 147) afirma que fue Erich Schmidt quien sugirió la conexión en 1904, pero en realidad ya había sido tratada casi quince años antes por Werner (1890).

³⁶⁹ Gerhart Hoffmeister afirma que «[...] eine motivistische Parallele liegt in der Behandlung der Vergewaltigung eines ohnmächtigen Weibes vor (*La fuerza de la sangre* – *Die Marquise von O...*), doch sind die Unterschiede in Charakterisierung und Formgebung eklatant. Obgleich Hoffmann noch einmal das gleiche Motiv aufgriff (*Das Gelübde*, 1817), bleiben die tatsächlichen Kontakte deutscher Novellisten zu Cervantes recht spärlich» (1976: 124. Cit. en Garrido 2009: 157).

o incluso la veracidad de este contacto literario, como demuestran las opiniones de Breuer o de Müller-Salget, quien sentencia lo siguiente:

Sehr unwahrscheinlich ist eine Beeinflussung Kleists durch die Erzählung *La fuerza de la sangre* des Cervantes [...] Außer der Vergewaltigung einer Ohnmächtigen und der am Schluß stehenden Heirat zwischen Täter und Opfer haben beide Texte nichts miteinander gemein (DKV III, 772)³⁷⁰.

En contraste, los expertos de España siguen manteniendo el relato de una recepción fructífera por parte de Kleist: Garrido, aun haciéndose eco de los reparos de Aust, no cuestiona la familiaridad del alemán con el relato cervantino, sino que alude a las claras coincidencias temáticas y estructurales entre ambos y a la continuidad del motivo en otros escritores alemanes que remiten tanto a Kleist como a Cervantes (2008: 63; 2009: 157); Remedios Solano (2001: web) lo declara «gran admirador» del español y Ana María Pérez, aunque relativizando su importancia en comparación con la de Rousseau, también defiende la presencia de una influencia constatable (2004: web).

No podemos, en efecto, obviar la existencia de otras posibles fuentes del relato, sean estas extranjeras (destacando a los ya mencionados Rousseau o Montaigne) o alemanas (DKV III, 770-72), pero al mismo tiempo es importante no descartar de inmediato la idea de que Kleist encontrase inspiración en varias de ellas, si bien en diferente grado. De igual modo, la coincidencia temática entre ambos textos va acompañada de una serie de afinidades en la estructura narrativa achacables solo hasta cierto punto al motivo del embarazo inconsciente: minimizar los parecidos aludiendo a que estos solo se dan en la premisa y el desenlace de la historia se antoja, por tanto, excesivamente reduccionista, pues la mera elección de dicho motivo no basta como única explicación. En este contexto, Jeffrey L. High (2011: 195) ha sido el primero en proponer una segunda fuente española que, aun careciendo del momento central de la violación de su protagonista, retoma (en este caso sí, debido a la innegable influencia de Cervantes) los temas de su predecesora: *La fuerza del amor*, de María de Zayas. Sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) fueron traducidas al alemán entre 1802 y 1804

³⁷⁰ Sin embargo, este recelo no es extensible a las posibles influencias cervantinas en otras obras de Kleist. Por ejemplo, Müller-Salget sugiere que para el desenlace engañoso del juicio divino de *Der Zweikampf* tuviese como modelo *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (DKV III, 897), una teoría compartida por Hee-Ju Kim en el *Handbuch* (Breuer 2013: 142-43).

por Sophie y/o Clemens Brentano en *Spanische und italienische Novellen*³⁷¹, serie de la que finalmente solo aparecieron dos volúmenes subtitulados como «Die lehrreichen Erzählungen und Liebesgeschichten der Donna Maria de Zayas und Sotomayor». Es posible, por tanto, que Kleist conociese esta traducción antes de escribir *Die Marquise von O...*, cuya composición habría comenzado como muy pronto (según una teoría nunca confirmada de Eduard von Bülow), durante su estancia en Königsberg entre 1805 y 1806 (Breuer 2013: 106)³⁷². Highs apunta además a la posibilidad de que Wieland, estrecho colaborador de los Brentano y admirador de la obra de Cervantes, tuviese en mente el relato de Zayas antes de escribir su *Novelle ohne Titel* en 1805 (2011: 195-96), lo que supondría una segunda (aunque igualmente remota) vía con la que ligar *La fuerza del amor* y *Die Marquise von O...* Pero incluso renunciando a probar una relación filogenética, tarea que en el caso de Kleist resulta particularmente difícil, el análisis del texto de Zayas permite afinar aún más la constelación de obras literarias que engloba a Cervantes y Kleist, y quizá incluso poner en perspectiva las aludidas diferencias entre ambos relatos.

La divergencia más evidente entre la premisa de *La fuerza de la sangre* y la de *Die Marquise von O...* es la apertura de esta última mediante la carta que la protagonista del relato de Kleist publica en el periódico para encontrar al padre de la criatura. Con este comienzo *in media res*, la nota publicada por la marquesa genera en el lector una curiosidad inmediata por desentrañar un misterio inexistente en *La fuerza de la sangre*, cuya estructura se antoja para Dünnhaupt «simple y poco sofisticada» en comparación (1975: 152)³⁷³. Sin embargo, ninguno de los dos relatos pretende en realidad hacer de la resolución de este misterio el centro de la trama; más bien al contrario, pues en ambos encontramos que la identidad del padre es descubierta como requisito argumental y no como desenlace (lo que habría compuesto una estructura más propia del género

³⁷¹ Cfr. Mielke (2006: 100). En cuanto a la autoría de estos volúmenes, y pese a que en la edición original solo se menciona a Sophie Brentano como editora, Mielke remite a la reedición de 1911 de Gerd Poppenberg (titulada curiosamente «Maria de Zayas und Sotomayor: Erotische Novellen»), quien especula a partir de cartas y detalles biográficos con la posibilidad de que ambos (o incluso solo Clemens) llevasen a cabo la traducción pero decidiesen publicarlo con el nombre de Sophie para aprovechar la mayor fama con la que ella contaba entonces como traductora.

³⁷² Breuer ve más probable que el relato fuese concluido ya en 1807 (tras su paso por prisión en Francia), pues es en diciembre de ese año cuando Kleist menciona tener finalizados tres manuscritos para publicar en *Phöbus* (DKV IV, 400). Con todo, la teoría de Bülow de que *Die Marquise von O...* date de su periodo en Königsberg ha seguido siendo repetida en comentarios más recientes de la obra (cfr. por ejemplo Wagenknecht 1997: 81).

³⁷³ Nótese que el comienzo del relato sí busca la expectativa del lector al anticipar una desdicha «que les turbó la holgura y les dio que llorar muchos años» (Cervantes 1997: 77), pero lo que para Cervantes supone un mero ejercicio retórico se presenta en *Die Marquise von O...* como una ruptura de la linealidad temporal y un avance mucho más explícito del (supuesto) conflicto central de la obra.

detectivesco)³⁷⁴. En *La fuerza de la sangre* el lector conoce desde el primer momento no solo el nombre de Rodolfo, sino también sus circunstancias personales y motivaciones, por lo que cuenta de antemano con una información que se presupondría clave para la resolución del relato si no fuera porque Leocadia, que sí desconoce la identidad de su agresor, renuncia de forma explícita a encontrarlo. Al contrario que la marquesa de Kleist, la reunión con el padre no se produce como consecuencia de un esfuerzo continuado por parte de la madre, sino que sucede solo tras el accidente sufrido por el hijo y con la certeza de hallarse (por casualidad o por designio de la providencia) en la misma casa en la que había sido violada años antes; es decir, tras haber desentrañado sin proponérselo un misterio cuya resolución llevaba evitando desde entonces. La lapidaria frase «más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta» (Cervantes 1997: 84) que motiva esta inacción es del todo contraria a la decisión de la marquesa de publicar una carta que a buen seguro va a manchar el nombre de su familia, lo que conduce a otra diferencia entre ambos relatos: mientras que Leocadia cuenta desde el primer momento con el apoyo y la asistencia incondicional de esta, la marquesa se ve repudiada y expulsada de su casa por un colérico padre que incluso amenaza con disparar contra ella. Este rechazo se produce precisamente por la negativa de la marquesa a confesar su culpa y llevar a cabo el proceso de ocultación habitual en casos similares para salvaguardar la honra, tal y como le previene su propia madre poco antes de la confirmación definitiva del embarazo de la mujer:

Ein Fehltritt, so unsäglich er mich schmerzen würde, er ließe sich, und ich müßte ihn zuletzt verzeihn; doch wenn du, um einem mütterlichen Verweis auszuweichen, ein Märchen von der Umwälzung der Weltordnung ersinnen, und gotteslästerliche Schwüre häufen könntest, um es meinem, dir nur allzugerngläubigen, Herzen aufzubürden: so wäre das schändlich: ich würde dir niemals wieder gut werden (DKV III, 163).

Sobra decir que Kleist era muy consciente de cómo actuaba la sociedad de su tiempo en situaciones similares y que el escándalo que levanta la publicación de la carta en el periódico (tanto en el relato como en la vida real³⁷⁵) es buscado, pero aun así

³⁷⁴ En lo referente a *Die Marquise von O...*, y pese a que la culpabilidad del conde no es revelada de inmediato, la crítica tiende a dar por supuesto que esta es evidente para el lector mucho antes del momento de la confesión (cfr. Chaouli 2004: 55, 75-76).

³⁷⁵ Las primeras reacciones de crítica y público a *Die Marquise von O...* estuvieron en gran medida condicionadas por el tratamiento del conflicto por parte de Kleist (Breuer 2013: 110). Como ejemplo cabe

resulta oportuno sacar a colación el texto *Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug* (DKV III, 368-71), en el que la mujer protagonista emplea la estrategia opuesta a la de la marquesa. En esta breve anécdota, publicada en 1811, se narra cómo una joven perteneciente a la corte de una princesa napolitana traza junto a esta un plan para evitar el escarnio público: primero la muchacha se asegura de recibir en presencia de numerosos testigos una carta falsa de un supuesto conde alemán que le pide matrimonio, a lo que esta responde de manera afirmativa para justificar su partida de la ciudad; solo tras varios meses de ausencia, la princesa recibe una segunda misiva en la que se le informa de que el conde ha muerto ahogado, lo que permite a la joven regresar a Nápoles junto a su hijo recién nacido. Además de la coincidencia temática en el motivo del embarazo no deseado, la ambientación italiana y el uso de abreviaturas en nombres y localizaciones («die Prinzessin von St. C... zu Neapel», «Franziska N...», «der Vicomte von P...») (Breuer 2013: 107), en ambas historias se emplea una carta como desencadenante de los acontecimientos y como nexo entre la mujer protagonista y el resto de la sociedad, pero se distinguen en que esta anécdota se opta por una solución menos «deshonrosa» y más acorde con la presentada en *La fuerza de la sangre*. Irónicamente, la preocupación de la Leocadia de Cervantes por no alterar el orden social recae en el relato de Kleist no sobre la víctima, sino sobre el propio violador, pues es el conde quien se apresura en pedir la mano de la marquesa para evitar el escándalo. Tal es su voluntad por ocultar los hechos que, en la escena del jardín, incluso llega a asegurarle a la marquesa que cree en ella y a manifestar su voluntad de seguir adelante con las nupcias, una actitud a todas luces inverosímil por parte de quien supuestamente acaba de recibir la noticia de que su prometida está embarazada de otro hombre. Son esas discordancias en el proceder del conde las que a lo largo de la narración alertan al lector de la auténtica identidad del padre de la criatura, pues

[...] aunque éste [el narrador] presenta al lector los datos del enigma al ritmo que los van conociendo sus personajes, por medio de la dosificación de la información y una calculada neutralidad de cronista al describir las reacciones, conscientes e inconscientes, de los personajes, está desvelando permanentemente lo que aparenta ocultar (Pérez 2004: web).

citar las palabras de Dora Stock, quien declaraba que «[s]eine Geschichte der Marquisin von O. kann keine Frauenzimmer ohne Erröten lesen» (Lebensspuren n° 261).

Sus apariciones a lo largo del relato contribuyen de igual modo a anticipar una sorpresa que no lo es tanto: de manera significativa, la primera visita del conde tras el ataque militar se produce justo cuando la condesa y su madre bromean con la posibilidad de que la primera esté embarazada porque se siente igual que cuando esperaba a su segunda hija (DKV III, 149). En este sentido, Dünnhaupt acierta al señalar que el *Wendepunkt* del relato no puede ser ni la violación en sí, como sugería Fritz Lockemann³⁷⁶ (pues esta es en realidad la premisa de ambas historias) ni el descubrimiento de la identidad del padre, como afirmaba Pongs³⁷⁷, sino «the Marquise's self-realization upon being forced out of the home of her parents» (1975: 154-55). Pese a que este momento no tiene equivalente en el relato de Cervantes, sí que coincide estructuralmente con el punto en que tiene lugar el accidente del hijo de Leocadia y Rodolfo que propiciará su reunión, con el agravante de que la carta, el fruto de ese dilema existencial al ser expulsada, es avanzada por Kleist en las primeras líneas de la historia, mientras que Cervantes vuelve a incidir en la importancia del atropello al final de la misma: en ambos casos, los autores llevan a cabo una estrategia narrativa que subraya la centralidad de estos acontecimientos en relación con el resto de la obra (ibíd.: 155).

Otra afinidad estructural se deriva de la función que los gestos y la comunicación no verbal desempeñan en los dos relatos. En un estudio sobre el lenguaje corporal en la obra de Boccaccio, Irene Albers (2010: 27) sugiere que la tendencia de los grandes novelistas románicos hasta el siglo XVII (entre los que cita a Cervantes y María de Zayas) por subrayar los movimientos y reacciones de cuerpo puede haber sido, al menos en parte, un modelo para los no menos frecuentes automatismos presentes en la narrativa de Kleist (cuyas descripciones suelen considerarse, no sin razón, eco de su talento natural como dramaturgo). En efecto, tanto en *La fuerza de la sangre* como en *Die Marquise von O...* se aprecia el detalle por la representación de los sentimientos y las reacciones físicas de los personajes, cuya mención en el primer relato está íntimamente relacionada con la estructura del mismo: así, los padres de Leocadia la reciben tras el rapto con lágrimas en los ojos, que se renuevan ante la imagen del crucifijo (Cervantes 1997: 83) y que volverán a la joven al sentirse embarazada (ibíd.: 85); más adelante, tras el accidente de Luisico, se pide a sus abuelos (tomándolos por sus padres) «que no llorasen ni alzasen la voz a quejarse, porque no le sería al niño de

³⁷⁶ Cfr. Lockemann (1957: 69).

³⁷⁷ Cfr. Pongs (1963: 108).

ningún provecho» (ibíd.: 86), pero la madre de Rodolfo desoír su propio consejo al enterarse de que su hijo y Leocadia son los auténticos progenitores de la criatura, momento en el que junta «[...] su rostro con el suyo derramando sobre él tantas lágrimas que no fue menester esparcirle otra agua encima para que Leocadia en sí volviese» (ibíd.: 85). Finalmente, la escena de la reconciliación se presenta del siguiente modo:

Pero cuando más las lágrimas de todos por lástima crecían, y por dolor las voces se aumentaban, y los cabellos y barbas de la madre y padre de Leocadia arrancados venían a menos, y los gritos de su hijo penetraban los cielos, volvió en sí Leocadia, y con su vuelta volvió la alegría y el contento que de los pechos de los circunstantes se había ausentado (ibíd.: 94).

Como el llanto, el abrazo es otra reacción física cargada de intencionalidad estructural, pues aparece invariablemente en las escenas de reconciliación: al esclarecerse la identidad del padre, Leocadia se abraza al crucifijo, la madre de Rodolfo la abraza a ella y ambas terminan entre los brazos de Luisico (1997: 88-89), y al final del relato los padres de Leocadia hacen lo propio con su nuevo yerno tras la boda, poco después de que este se abalanzase sobre su prometida inconsciente (1997: 94); de forma similar, y además del abrazo entre la marquesa y su padre, Julietta cierra *Die Marquise von O...* explicándole al conde su rechazo previo «indem sie ihm um den Hals fiel» (DKV III, 186)³⁷⁸. Aún más destacables son, por último, los tres desmayos de Leocadia, que marcan las tres partes del relato: el episodio de la violación, el esclarecimiento de la identidad del padre y la reunión final (en la que, no sin cierta comicidad pese a las graves circunstancias que se describen, el mismo Rodolfo tropieza dos veces antes de desmayarse también al notar que Leocadia no se recupera, y a punto está su madre de seguirles y ser la tercera en caer). A estos habría que añadir la pérdida de conocimiento del pequeño Luisito al ser atropellado, evento que propicia el desenlace: todos ellos suponen, por tanto, un indicador de que las circunstancias previas han cambiado, siendo el despertar el desencadenante definitivo de dicho cambio. Este mecanismo lo aprovecha también Kleist para marcar el punto de inflexión de *Die Marquise von O...*, representado por el célebre *Gedankenstrich* que, emulando la pérdida del conocimiento

³⁷⁸ Es importante notar que la necesaria cercanía física del momento del abrazo actúa como contrapunto de las escenas de violación, lo que, como se expondrá más adelante, resulta especialmente relevante en el caso de la escena entre la marquesa y su padre.

de la protagonista, sustituye³⁷⁹ a la narración del acto en sí³⁸⁰. Precisamente puede establecerse un paralelismo entre esta escena y la de la reconciliación con el padre a través de este signo ortográfico, que aparece de nuevo cuando la madre entra en la habitación: «[d]rauf endlich öffnete sie die Tür, und sah nun – und das Herz quoll ihr vor Freuden empor [...]» (DKV III, 181)³⁸¹. De este modo, lo que la madre ve evoca el episodio con el conde, el primer punto de inflexión en la historia y la primera ocasión en la que Julietta se halla a solas con un hombre. En este nuevo contexto, como señala Pérez (2004: web), la marquesa adopta una postura corporal que recuerda de inmediato al desmayo anterior («[...] still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen» [DKV III, 181]), con la diferencia de que, por provenir del padre y no de otro varón, se asume que la marquesa recibe los besos y caricias de forma voluntaria y desinhibida, algo que se ha relacionado con un deseo sexual inconsciente y reprimido hacia el conde que sí es permitido ahora³⁸². Sin ánimo de ahondar más en esta escena (cuyo desarrollo, como ya se ha expuesto, debe mucho más a Rousseau que a Cervantes), sí es preciso mencionar otros tres pasajes en los que se hace referencia a un desmayo. El primero tiene lugar poco después de la entrada de las tropas rusas, cuando la marquesa, ya encinta sin saberlo, «[...] litt an Übelkeiten, Schwindeln und Ohnmachten, und wußte nicht, was sie aus diesem sonderbaren Zustand machen solle» (ibíd., 148); el segundo llega con la confirmación por parte de la comadrona de que el diagnóstico del médico es correcto (ibíd., 165), y el tercero cuando la madre de la marquesa, tras ser esta expulsada de casa por su padre en la escena del disparo del comandante, queda «[...] in eine Ohnmacht gesunken, aus der sie sich zwar bald wieder erholte» (ibíd., 172). Todos estos casos coinciden, como sucedía en *La fuerza de la sangre*, no solo con los momentos de mayor impacto emocional, sino también con cada etapa del proceso de ruptura y recuperación de la marquesa, lo que revela una evidente funcionalidad estructural. Por lo demás, y del mismo modo en que Cervantes acentúa el patetismo con el que los padres de Leocadia se arrancan los

³⁷⁹ Cabe matizar que, de acuerdo con Chaouli, la idea de Cohn de que Kleist busque que el lector se identifique con la marquesa da pie a interpretar el signo no como una sustitución del acto, sino como el acto mismo: «thus the large themes the novella broaches [...] could be said to play themselves out not only in what is read, but also in the reading itself» (2004: 68-69).

³⁸⁰ Dünnhaupt se refiere también al despertar de Jerónimo en *Das Erdbeben von Chile* para ilustrar cómo Kleist toma prestado de Cervantes este recurso y hasta lo desarrolla en mayor grado que el español (1975: 152).

³⁸¹ El primero en observar esta conexión fue probablemente Thomas Fries (1976: 1316). Cfr. también Chaouli (2004: 62).

³⁸² Cfr. Müller-Seidel (1954: 508); Politzer (1977: 109) y Krumbholz (1993: 128).

cabellos al verla inconsciente o exagera las lágrimas vertidas por la madre de Rodolfo, Kleist tampoco rehúye una descripción tan extrema de los gestos que casi parece paródica, como cuando el comandante «heulte, daß die Wände erschallte» (ibíd., 180) o sus labios se tornan «weiß, wie Kreide» (ibíd., 184). Esta representación del lenguaje corporal debe entenderse en relación con los otros procesos de comunicación que aparecen en el relato (Grathoff 2000: 93) y, sobre todo, en el contexto de la dicotomía entre el lenguaje hablado consciente y los gestos y reacciones físicas inconscientes, a los que se presupone veracidad. Para Anne Fleig, Kleist radicaliza en su obra los postulados de la Ilustración al presentar una naturaleza (encarnada en el cuerpo humano y sus procesos fisiológicos) que, por engañosa, puede y debe ser puesta en duda (Breuer 2013: 342). Como se expondrá a continuación, el desequilibrio entre lo que se sabe y lo que no se sabe y entre la verdad y la mentira es uno de los temas clave de *Die Marquise von O...*

Ahondando en las divergencias apuntadas con anterioridad entre ambos relatos, las diferentes actitudes con las que sus respectivas protagonistas afrontan lo ocurrido (así como las consecuencias que sus respectivas decisiones tendrán en el seno familiar y en el desarrollo de cada historia) se explican por un hecho fundamental: «[n]inguna de las dos mujeres tiene memoria consciente de la violación, pues ambas estaban inconscientes, pero Leocadia *sabe* que ha sido violada, mientras la marquesa *no lo sabe*» (Pérez 2004: web). Al margen de la evidente conveniencia narrativa del hecho, la importancia de la pérdida de consciencia *durante* la violación se antoja vital para salvaguardar la inocencia y el honor de unas mujeres a las que de otro modo podría señalarse como cómplices del acto, según expone la propia Leocadia cuando justifica su resistencia diciendo «que si ahora, despierta, sin resistencia concediese con tan abominable gusto, podrías imaginar que mi desmayo fue fingido cuando te atreviste a destruirme» (Cervantes 1997: 81). El mismo motivo es explorado por Cervantes en otra de sus novelas ejemplares, *La ilustre fregona*, en la que un caballero que viola a una mujer que estaba durmiendo la siesta decide, en vez de aprovecharse de esta circunstancia, permitirle ser partícipe de lo que está a punto de ocurrirle:

[...] y sin ponerme a hacer discretos discursos cerré tras mí la puerta, y llegándome a ella, la desperté, y teniéndola asida fuertemente le dije: “Vuestra merced, señora mía, no grite, que las voces que diere serán pregoneras de su deshonra: [...] ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acudan a vuestras voces no podrán más que quitarme la

vida, y esto ha de ser en vuestro mismos brazos, y no por mi muerte dejará de quedar en opinión vuestra fama”. Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra (ibíd.: 194)³⁸³.

En este caso, como expone Ana Pérez (2004: web), el que la mujer sepa que ha sido violada no es consecuencia del modo en que su agresor la encuentra (como sí sucede con Leocadia, que es raptada en presencia de sus padres), sino que es despertada a propósito; por el contrario, y frente a la tendencia de Cervantes a hacer partícipes a sus personajes femeninos, Kleist opta por hacer al suyo ignorante incluso de la causa misma de su desgracia, lo que le supondrá un dilema existencial del que carecen las víctimas cervantinas. Existe sin embargo una línea de interpretación que sugiere que la marquesa se encontraría consciente en el momento de la violación (Breuer 2013: 107, 110-11), algo que de ser cierto acercaría aún más a ambos autores. Esta hipótesis se apoya en la serie de seis epigramas publicados en el número de abril/mayo de 1808 de *Phöbus* como comentario del relato, uno de los cuales, titulado simplemente «Die Marquise von O...», dice así: «Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! / Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu» (DKV III, 414). Si bien no existe forma de determinar si Kleist pretendía ironizar sobre el escándalo causado por el relato (o incluso sobre la indefensión sufrida por las víctimas de esta clase de abusos, que deben además enfrentarse al dedo acusador de la sociedad) o si se trata, en efecto, de una clave interpretativa, desde el punto de vista filológico no hay apenas argumentos que sostengan la segunda hipótesis: que la marquesa consintiese la relación con el conde y optase por ocultarla y negar su conocimiento de los hechos con el fervor con el que lo hace no resulta consecuente con el desarrollo del conflicto, que podría haberse evitado simplemente con acceder a la iniciativa de su violador de concertar un matrimonio cuanto antes; de igual modo, como indica Müller-Salget (2002: 182), la airada reacción de la marquesa ante la confesión del conde solo tendría sentido si esta no tuviese la certeza de haber sido violada. Su frase «Ich will nichts wissen» (DKV III, 171), que ha sido citada a menudo en este contexto como confirmación de que, en efecto, sabe algo que no desea saber, es usada en otras ocasiones por Kleist con el sentido de «no quiero oír más de este tema» (Doering 1993: 27. Cit. en Breuer 2013: 110), por lo que esta lectura, aunque sugerente, no es incuestionable.

³⁸³ Aludiendo a esta coincidencia temática, Anton Rothbauer (1963: 54. Cit. en Dünnhaupt 1975: 156) fue el primero en sugerir que *La ilustre fregona* podría haber sido una segunda fuente de inspiración cervantina para *Die Marquise von O...* junto a *La fuerza de la sangre*.

Con todo, una parte importante de la crítica desde la segunda mitad del siglo XX ha acentuado la dimensión existencialista del relato³⁸⁴, con especial énfasis en la crisis derivada del conocimiento (o de la falta del mismo) que posee la marquesa en relación consigo misma y con los hechos que acontecen. Si, como parece indicar el texto, la mujer estaba inconsciente en el momento de la violación, los cambios físicos que experimenta su cuerpo no harían sino agravar una ruptura de su identidad cuyas repercusiones psicológicas son puestas de manifiesto en los numerosos pasajes en los que la marquesa declara temer estar volviéndose loca (Grathoff 2000: 86). Esta disociación no puede producirse en Leocadia, que sí se sabe embarazada; en contraste, *La fuerza de la sangre* centra su interés en la recuperación de la armonía perdida en dos frentes, el religioso y el social, cuya conciliación conforma el centro del discurso del padre de la joven al regreso de esta:

Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta. Y, pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto: la verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y, pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo (Cervantes 1997: 84).

Dicho esto, el orden social y familiar (entendida la familia no solo en sentido biológico, sino como unidad social básica) es también una cuestión clave en la obra de Kleist: como señala Grathoff, la decisión de emplear como título «Die Marquise von O...» en lugar de «Julietta de O...» (una estrategia que no le habría sido ajena, si se considera que tanto en *Penthesilea* como en *Das Käthchen von Heilbronn* figuran en este el nombre de sus protagonistas femeninas) da muestras de hasta qué punto la problemática social determina el conflicto interno de la mujer, que aparece mencionada por medio de su cargo nobiliario (2000: 83). Para Ana Pérez, «el embarazo, incomprensible para la marquesa, pone en evidencia la fragilidad de todo el aparato de certidumbres, normas y convenciones que han configurado hasta ese momento su existencia y que ahora parecen desmoronarse también» (2004: web), por lo que esa crisis interna no puede desligarse de otra que afecta a la sociedad en conjunto.

³⁸⁴ Cfr. Moering (1972); Cohn (1975); Politzer (1977) y Grathoff (2000).

La cuestión de las diferencias de clase desempeña además un papel destacado en ambas obras: Cervantes establece desde el comienzo una división entre el bando «de las ovejas» y el de «los lobos» (1997: 77), y la pertenencia de Leocadia a un estrato inferior al de Rodolfo condiciona en gran medida tanto el proceder adoptado por su familia como la alegría ante la resolución del conflicto (que, en definitiva, supone para ella un ascenso social); por su parte, en *Die Marquise von O...* se encuentra también una indicación explícita en este sentido en el momento en que la madre le pregunta si no teme «[...] wenn du erfährst, daß er von niedrigem Stande, und von allen Forderungen, die man sonst an deinen Gemahl machen dürfte, entblößt ist» (DKV III, 176-77), y sobre todo se deduce de la presteza con la que los padres consienten el apresurado cortejo de un conde que, de no haber sido por su posición, habría despertado mayores recelos. Cervantes y Kleist coinciden incluso en las metáforas animales empleadas para caracterizar estas clases: los lobos cervantinos aparecen transfigurados en los soldados que, como «Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren» (DKV III, 144), son apartados de la marquesa por el conde, y esta, por su parte, no será caracterizada como una oveja, pero sí como un cisne (DKV III, 156-57)³⁸⁵. Al margen de esto, una correspondencia más profunda entre los dos relatos se daría para Gerhard Neumann (1994: 191-92) en que ambos tratan sobre la cuestión de cómo «die Wahrheit des Körpers, die in der sexuellen Begegnung von Mann und Frau beschlossen liegt, in der Liebesformel zu sprechen vermag», con la diferencia de que mientras Cervantes unifica «die Stimme des Blutes und die Stimme Gottes» (y, con ello, logra la reconciliación de las dimensiones corpórea, social y teológica), para Kleist la ruptura entre cuerpo y texto es irresoluble: la carta de la marquesa, que desempeña una función textual análoga a la de la sangre del pequeño Luis de cara a la reunión con el padre y la resolución del conflicto, no sirve para reparar el caos abierto en el mundo (al contrario que la sangre y el crucifijo, cuyo valor simbólico introduce una fuerza de legitimación superior ausente en *Die Marquise von O...*). Según la interpretación de Neumann, lo que Kleist se propone es llevar a cabo una serie de «experimentos» con el fin de examinar la doble problemática de los roles de género y el discurso amoroso, dentro de la cual distingue cuatro fases o estaciones: la relación entre el hombre y la mujer, la relación entre el padre y la hija, la correspondencia entre la palabra y la verdad y, ligado a lo anterior, la transición entre lo consciente y lo inconsciente (ibíd.: 171-6). Esta constante búsqueda

³⁸⁵ Por ser uno de los pocos personajes mencionados por su propio nombre, es preciso destacar también la figura del cazador Leopardo, cuyo simbolismo es evidente.

de superar las fronteras entre parejas conceptuales (a menudo antagónicas) tiene su eco en la estructura simétrica de *La fuerza de la sangre*. Como sugiere Blanca Santos de la Morena (2013: 444-45), dichas simetrías no se limitan a la conexión entre el principio y el final del relato a través de la alcoba (la cual es escenario tanto de la pérdida de la honra de Leocadia como de su posterior recuperación) y de los desmayos de la protagonista (quien despierta invariablemente en brazos de Rodolfo, solo que si primero ocurre siendo este su violador luego lo hace estando ya prometidos): se encuentra también en la pérdida del habla de la joven al ser raptada, que contrasta con los gritos de su familia³⁸⁶, o en su silencio durante el episodio, radicalmente distinto al extenso monólogo con el que impide que Rodolfo la tome una segunda vez. En la obra de Cervantes se produce (al menos en apariencia, como se discutirá más adelante) una reconciliación menos problemática entre conceptos antitéticos: el bando de las ovejas, cuya riqueza consiste, a falta de fortuna, en «la sabiduría y la virtud» (Cervantes 1997: 85), se une al de los lobos mediante la concepción de Luisico, en cuyo rostro se ve Rodolfo reflejado como en un espejo (ibíd.: 95), y todo esto es permitido por el *cielo* gracias a que la sangre del pequeño se derramó en el *suelo* (ibíd.). Para Kleist, en cambio, el proceso se muestra mucho más tortuoso, o como mínimo no tan transparente. El conflicto interior de Julietta está motivado por el choque entre todas las facetas que la componen: es madre e hija, hija y amante, amante y casta, y, en medio de ese caos, su cuerpo (al que ya no reconoce como suyo) se va a convertir en dos debido al embarazo. Cabe destacar además que, incluso tras la boda, a la marquesa le lleva mucho más tiempo aceptar al conde y formar una auténtica familia con él debido a la disociación que este encarna, pues como ella misma explica, «er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre» (DKV III, 386); la escena, sin embargo, recuerda de forma inevitable a la última intervención de Leocadia en *La fuerza de la sangre* tanto por su posición en el desenlace como por la manera ambivalente con la que se retrata al hombre por parte de la mujer difamada: «[c]uando yo recordé y volví en mí de otro desmayo me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada» (Cervantes 1997: 95).

³⁸⁶ A Leocadia «[...] el sobresalto le quitó la voz para quejarse», mientras que «[d]io voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico» (Cervantes 1997: 78).

Antes de analizar el final de ambos relatos es preciso prestar atención al modo en que los personajes femeninos son representados en ellos. La coincidencia argumental lleva a que en las dos historias sea un hombre el culpable del caos en que se sume el mundo de sus protagonistas, pero lejos de verse condenadas a un rol de víctima pasiva, son las mujeres las que dirigen sus respectivas tramas. Si bien la autoridad es ejercida invariablemente por la figura del patriarca (con el padre de Leocadia exculpando a su hija de lo ocurrido y el de la marquesa primero castigando su falta con la expulsión del núcleo familiar y luego reconciliándose como requisito previo a la normalización social), son en realidad las madres quienes resuelven el conflicto: la de Rodolfo, doña Estefanía, pone en marcha una elaborada trama para conseguir que sea su hijo quien desee casarse con Leocadia por iniciativa propia (Cervantes 1997: 90-92), y la de Julietta es la que media en la reconciliación entre ella y el conde al invitarle a acompañarles en casa con mayor frecuencia (DKV III, 186). Como indica Doering, aunque Kleist no pretende poner en entredicho la familia como institución (a diferencia de lo que ocurre en *Der Findling*), sí que concede al menos una revisión del orden patriarcal que la articula al hacer que sean las mujeres quienes toman todas las decisiones (Breuer 2013: 111), en detrimento del hermano de la marquesa (cuyo peso en la trama es nulo) y de su propio padre, que acabará aceptando sin oposición todos los requisitos de su hija (DKV III, 185). En *La fuerza de la sangre* el carácter reflexivo y la elocuencia de Leocadia son sorprendentes solo por su edad (Cervantes 1997: 88), no por su género, y a estos atributos se añaden además «la compasión y la misericordia» que son en las mujeres nobles «tan natural como la crueldad en el hombre» (ibíd.); en contraste, y pese a ser mayor que ella, Rodolfo se mueve solo por impulsos o por intervención o consejo de otros: el episodio de la violación se produce gracias a que sus compañeros «se resolvieron de volver y robarla, por dar gusto a Rodolfo» (ibíd.: 78), el discurso de la joven al despertar lo deja «confuso [...], y, como mozo poco experimentado, ni sabía qué decir ni qué hacer» (ibíd.: 79-80) y tras abandonarla necesita irse «[...] a buscar a sus camaradas para aconsejarse con ellos de que hacer debía» (ibíd.: 81). Partiendo de esta base común, la comparación entre ambos relatos sugeriría que *Die Marquise von O...* es, dentro de la restauración final que en ellos se produce, menos complaciente con los presupuestos y normas sociales de su tiempo³⁸⁷.

³⁸⁷ Con todo, el final de los relatos (en los que el orden social se restaura por medio del matrimonio entre la víctima y su violador) impide enterrar la posibilidad de una crítica profunda al modelo patriarcal. En este sentido, Lorelle Raihala ha cuestionado con dureza la presunción de que Kleist presente a través de

La resistencia inicial de Julietta a compartir su vida con el conde y el apoyo incondicional de su padre a las exigencias de su recién recuperada hija diluyen en parte el poder salvador de la institución del matrimonio: como en *La fuerza de la sangre*, este termina sucediendo, pero lo hace solo porque la protagonista lo permite con el paso del tiempo. Esta diferencia tiene que ver para Dünnhaupt con el carácter moralista del relato cervantino, que contrasta con la ironía que empaña el de Kleist de principio a fin (1975: 153-54); de forma sintomática, Rodolfo es representado como un personaje eminentemente negativo, pero el conde es mucho más complejo y ambivalente (ibíd.: 148), y las líneas finales de Cervantes hablan de la «ilustre descendencia» de la pareja (1997: 95), mientras que en *Die Marquise von O...* el narrador se refiere con frialdad a «[e]ine ganze Reihe von jungen Russen» (DKV III, 186) que seguirían al primer hijo. Esta misma interpretación de los textos es la que lleva a High a declarar que el de Kleist

[...] has an unreliable quality that leaves readers incredulously questioning the novella's (evidently flipant) closure as the portrayal of an act of denial and defeat. Here Kleist appears to parody Cervantes, and, in do doing, his Marquise Julietta joins Zayas' Laura as damaged wives at relational dead-ends (not happy endings) (2011: 195).

Partiendo de que la ironía y el cuestionamiento de la veracidad del acto comunicativo son dos mecanismos clave en la obra de Kleist, si, como Dünnhaupt, asumimos por el momento la literalidad del final de *La fuerza de la sangre*, merece la pena tomar en consideración la propuesta de High de introducir a María de Zayas en esta constelación literaria. En concreto, son dos los relatos de la escritora española susceptibles de encajar en ella: *La esclava de su amante*³⁸⁸ y el ya mencionado *La fuerza del amor*. Si destaco

su protagonista «a privileged glimpse of a female heart» y la lectura, compartida por numerosos autores, de que exista un desequilibrio entre lo que la mujer desea y lo que realmente necesita que viene a resolverse por intervención del varón (2001: 102-03). Un ejemplo de esta línea interpretativa recopilada por Raihala (ibíd.: 102) sería también el de Politzer, quien remite al episodio de la reconciliación con el padre como el punto en que «[...] hat Kleist seine Marquise als Frau erkannt und dargestellt» (1977: 74); de forma radicalmente opuesta, para Ana Pérez es el momento de la huida de casa y la publicación de la nota en el periódico cuando Julietta «[...] se descubre a sí misma como persona al tomar una decisión y actuar de manera autónoma» (2004: web). La perspectiva del comentador y sus propias circunstancias sociales suponen un factor decisivo de cara al horizonte interpretativo del texto. La propia Raihala admite que para el lector moderno cuesta decidirse entre protestar ante la caracterización de la marquesa como objeto sexual o alabar su resistencia a la opresión de la sociedad y su defensa del derecho a expresar su voluntad (2001: 103). En cualquier caso, no podemos perder de vista la advertencia de que lo que hace Kleist al fin y al cabo es crear un objeto femenino de su imaginación que responde más a sus propias inquietudes (ibíd.) a fin de no caer en la tentación de asumir en él una postura político-social totalmente anacrónica.

³⁸⁸ El relato, con el que se abre la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, no fue traducido al alemán en el volumen de los Brentano, para el que se escogieron tan solo los ocho primeros relatos de la

el primero es porque en este, a diferencia del segundo, sí incluye el episodio de la violación con el ya familiar desmayo de la protagonista: «[y]o no sé lo que me sucedió, porque del susto me privó el sentido un mortal desmayo» (Zayas 1993: 137). Pero la joven en cuestión, Isabel, sabe perfectamente que quien la ha deshonrado es don Manuel, hermano de una amiga muy cercana a ella, el cual la consuela prometiéndole el matrimonio cuando esta amenaza con suicidarse con la espada de su violador ante la incapacidad de vengarse físicamente: no existen, por tanto, ni la problemática del embarazo, ni la búsqueda del padre ni (al menos en principio) conflicto en la persecución del matrimonio para restaurar el orden, pues este se propone ya desde el principio; lo que ocurre en su lugar es que Isabel rechaza con vehemencia a su pretendiente hasta que, por mediación de su amiga, Claudia, «todo el aborrecimiento que tenía a don Manuel se tornó en amor», con el giro de que la boda no llega a celebrarse porque, al mismo tiempo, el amor se torna en él aborrecimiento (ibíd.: 139). Tras una serie de acontecimientos que llevan a la joven a hacerse pasar por esclava y mora para poder perseguir a su amado, y a don Manuel a morir a manos de don Felipe, un admirador de la muchacha que decide vengarla en su nombre (y contra su voluntad), Isabel opta por entrar en un convento al final de su confesión pública. En este sentido, el «matrimonio» que resuelve el conflicto se realiza con Dios, a quien la protagonista se refiere como Amante y Esposo con mayúsculas, el único que no la olvidará ni la despreciará (ibíd.: 167).

No es de extrañar que la crítica haya visto en María de Zayas una precursora del movimiento feminista (ibíd.: 48), lo que a priori la situaría un paso más allá de las intenciones de Cervantes o Kleist. Si bien ambos autores presentan historias sobre una mujer sin ocultar en ningún momento su simpatía hacia ella, los dos lo hacen desde una perspectiva (autorial y narrativa) masculina; Zayas, por su parte, reivindica su condición de mujer y escritora desde el mismo prólogo (2004: 159-61), y no teme concederle la voz de la narración a personajes como Isabel. Una constante en sus relatos es la defensa de la honra de las mujeres, así como de los beneficios de que estas accedan a la cultura y puedan demostrar, como la propia Zayas, que su capacidad intelectual no es inferior a la de los hombres. Al culpar a estos de no tener «[...] otro designio sino perseguir nuestra inocencia, aviltar nuestro entendimiento, derribar nuestra fortaleza y, haciéndonos viles y comunes, alzaros con el imperio de la inmortal fama» (1993: 136),

primera parte. En época de Kleist existía no obstante al menos una traducción francesa completa de 1680 atribuida a Vanel (cfr. Zayas 1993: 85-86).

el matrimonio se ve abocado al fracaso como consecuencia de la volubilidad masculina, que busca el placer propio por encima de todo; como expone Isabel en su discurso del desenlace de *La esclava de su amante*, ni aunque resucitara su amado don Manuel podría fiarse de él ni de ningún otro, pues a todos los contempla ya «engañosos y taimados para con las mujeres» (ibíd.: 166). Sin embargo, Alicia Yllera apunta a que la actitud de Zayas es mucho más conservadora de lo que podría parecer a simple vista, condicionada en parte por el aristocratismo y la añoranza del pasado que marcan su obra (ibíd.: 52)³⁸⁹; en el conflicto entre la autoridad paterna y el deseo amoroso de las hijas incurre a menudo en contradicciones (ibíd.: 51) que, más que menoscabar la legitimidad del matrimonio, lo que hacen es acentuar la crítica al egoísmo de los maridos. Se entendería así la analogía que Isabel realiza entre dicha institución y los votos eclesiásticos (los cuales, a causa de la naturaleza divina del «Esposo», constituyen la única solución para salvaguardar tanto el honor femenino como el orden social preestablecido).

Las mismas conclusiones son planteadas en *La fuerza del amor*, relato que puede entenderse como respuesta directa a *La fuerza de la sangre*, tal y como sugieren la ineludible referencia del título y la posición análoga que ocupan en sus recopilaciones (la quinta novela de diez y la sexta de doce, respectivamente). La protagonista del mismo, Laura, no es violada en ningún momento, sino que el conflicto se desarrolla a partir de que esta se casa, cuando su don Diego, que hasta entonces no había dado muestras sino del amor más verdadero, comienza enseguida a serle infiel con una antigua amante suya llamada Nise. La obra concluye con la muerte de don Diego en una batalla y, de nuevo, la decisión de Laura de entrar en un convento, una vez constatado que la felicidad marital no puede ser más que ilusoria por culpa de los hombres. Semejante desenlace arremete contra la presunción cervantina de que la boda restaura el orden perdido: a partir del caso concreto de *La fuerza de la sangre*, argumenta Julián Olivares, Zayas reescribe el discurso masculino que los predicadores y la novela cortesana ejercen sobre la mujer (Zayas 2004: 81-2). La propia obra no esconde su carácter contestatario: la figura del Conde de Lemos (a quien Cervantes dedica sus *Novelas Ejemplares*) aparece para aconsejar a Laura que vuelva con su esposo, pero esta desoye su consejo y, al hacerlo, parece replicarle al mismísimo Cervantes (ibíd.: 90). El final del relato, en el que la joven se opone a la autoridad de su marido, la de su padre,

³⁸⁹ De forma similar, Susan C. Griswold (1980) señala que sus tesis feministas chocan en numerosas ocasiones con opiniones antifeministas contenidas en las mismas obras.

la del virrey y hasta de la Iglesia, implica un acto de rebeldía social inexistente en *La fuerza de la sangre* pero que sí se da en *Die Marquise von O...* mediante la publicación de la carta de Julietta y su negativa a compartir su vida con el conde. En este sentido, si se interpreta en clave irónica el cambio de parecer de la marquesa y se cuestiona la supuesta felicidad que su matrimonio habrá de acarrearle, la obra de Kleist estaría llevando a cabo una inversión irónica de la estructura cervantina que la acerca más a los postulados de Zayas, como sugería High (2011: 195). No obstante, lo que tanto High como Dünnhaupt pasan por alto es que sí existe una ironía subyacente a *La fuerza de la sangre* que exige revisar su recepción por parte de Kleist y de Zayas. Blanca Santos de la Morena llega hasta el extremo de considerar este relato una «clave inversa» del resto de las Novelas Ejemplares, en tanto que en ella se subvierten temas comunes al resto; de forma destacada, ese «poder de la sangre» que permite a los abuelos reconocer a su nieto perdido no se da en *La Ilustre fregona* ni en *La Gitanilla* (2013: 446), y la supuesta crueldad inherente a los hombres que manifiesta Rodolfo por su «libertad demasiada» (Cervantes 1997: 77) no es propia de otros muchos personajes masculinos, como los don Juan de Cárcamo o Tomás Pedro de los relatos antes mencionados (Santos 2013: 443-44). Dada la posición central que *La fuerza de la sangre* ocupa dentro del volumen, y extrapolando la especularidad estructural de la obra, Santos sugiere que su colocación sea una pista de la carga paródica del texto, que actuaría a modo de espejo que invierte las demás novelas (ibíd.: 447). Independientemente de la veracidad de esta teoría, numerosos pasajes alertan de una posible lectura irónica de un supuesto final feliz del que el propio Cervantes se desliga: «[...] déjese a otra pluma y otro ingenio más delicado que el mío el contar la alegría universal de todos los que en él se hallaron» (1997: 94). Como observa Rey Hazas, la escena misma de la reconciliación no es sino una farsa, ya que el matrimonio estaba planeado antes incluso de que Leocadia se dé cuenta de que está enamorada de Rodolfo (Cervantes 1996: lxxii) y seguramente se habría dado con independencia de este hecho. Ellen D. Lokos habla de una conclusión «premeditadamente defectuosa» (1993: 509), pues aunque el orden social y divino parece haberse restaurado, en realidad se mantienen las mismas diferencias entre ovejas y lobos que existían al comienzo (ibíd.: 515-16). También Edward Friedman (1989: 153-54) ha enfatizado la necesidad de distinguir entre la lectura literal del relato y lo que realmente ocurre en él, pues no son pocos los momentos de ambigüedad. En este contexto, el personaje de Rodolfo encarna mejor que ningún otro la falsedad de esa «salvación» supuestamente alcanzada. Cuando su padre le aconseja irse a Italia, lo hace

argumentando «[...] que no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria, que era menester serlo también en las ajenas» (Cervantes 1997: 84), y esas breves líneas ya anticipan con una ironía nada disimulada un desarrollo negativo: ni era caballero antes de irse, ni es de esperar que lo sea al volver. En efecto, en los siete años que transcurren entre la violación de Leocadia y su reencuentro el joven no ha cambiado un ápice. Accede a regresar solo por «la golosina de gozar tan hermosa mujer como su padre le significaba» (ibíd.: 89), y en cuanto a los motivos por los que rechaza a la ficticia novia que le tienen preparada, él mismo confiesa que lo que de verdad busca es la hermosura y la belleza, cosa que, para colmo, ya había previsto su madre en «su designio» (ibíd.: 91); más aún, su primera reacción al descubrir la identidad de Leocadia no es otra que la de, «llevado por su amoroso y encendido deseo, y quitándole el nombre de esposo todos los estorbos que la honestidad y decencia del lugar le podían poner», besarla pese a estar ella inconsciente (ibíd. 94). No hay, por tanto, razones para creer en que su comportamiento como marido vaya a ser ejemplar, como tampoco las hay para pensar que Leocadia, que nada más recobrar el sentido tras la violación prevenía a Rodolfo de la imposibilidad de que «el discurso del tiempo temple la justa saña que contra ti tengo» (Cervantes 1997: 80), esté genuinamente enamorada. Ahondando en las ideas de Lokos y Friedman, para María Elena Ojea Fernández «los personajes están atrapados en una maraña de secretos, mentiras... y se rigen por la disyuntiva del ser o parecer» (2015: 161), algo que queda claro desde el momento en que el padre de Leocadia pronuncia su discurso sobre la deshonor; en consecuencia, «el desenlace quiere poner orden en el caos de una historia que se descubre ejemplo del envilecimiento de una sociedad en la que “permitido todo por el cielo” solo se vive para la simulación» (ibíd.: 162).

¿Puede hablarse, por tanto, de una auténtica «inversión irónica» del relato cervantino en los casos de Kleist y Zayas? Como expone Rosilie Hernández Pecoraro, la española pudo haber entendido *La fuerza de la sangre* de dos formas distintas: bien como un alegato conservador en favor del matrimonio (en cuyo caso nos encontraríamos ante una respuesta directa y subversiva por su parte) o bien como el sutil comentario social cargado de ironía que interpreta Friedman, en cuyo caso estaría «demostrando abiertamente lo que Cervantes solo insinúa» (Hernández Pecoraro 2002: 51). La historia de la recepción de esta novela por parte de Zayas permite así contextualizar la del propio Kleist, quien, asumiendo una carga irónica en el desenlace de *Die Marquise von O...*, pudo igualmente haber entendido y radicalizado una ironía latente en el relato del español o haber rechazado e invertido el superficial desenlace

conservador que se plantea (en cuyo caso cabe especular con la posibilidad de que conociese además *La fuerza del amor*). Por último, y aunque en efecto no puede demostrarse que Kleist hubiese leído realmente a Cervantes, las interpretaciones contradictorias a las que se prestan ambos relatos ahondan en su afinidad, al mismo tiempo que los múltiples paralelismos estructurales y temáticos entre ambas obras van más allá de las simples coincidencias a las que se remitía Müller-Salget para descartar una influencia. Los tres autores componen, cuando no una cadena de recepciones ininterrumpida, al menos sí una constelación literaria que, curiosamente, parece orbitar sobre el mismo punto: la ciudad de Nápoles. Yolanda Gamboa Tusquets explica la tendencia de los personajes masculinos de Zayas a huir a la localidad italiana aludiendo a la «corte licenciosa» que esta tenía en sus tiempos y que la convertía en «lugar común para la crítica de la ociosidad» (2009: 164-65); sin embargo, resulta significativo que Nápoles no es solo el escenario de *La fuerza del amor*, sino también la ciudad a la que se muda (y de la que, a la postre, regresa) Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, a la que debe viajar el conde en *Die Marquise von O...* antes de poder desposarse con Julietta (lo cual llama la atención por ser uno de los pocos lugares cuyo nombre no es ocultado por Kleist) y hasta donde se desarrolla la anécdota *Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug*. Ya sea como huella de una referencialidad textual encubierta o (considerando el valor referencial al que alude Gamboa) como marca de intencionalidad autorial, Nápoles actúa como punto de encuentro simbólico entre los tres escritores.

3.2. Kleist como exponente del «sentimiento trágico de la vida» de Miguel de Unamuno: la cuestión de la fe en *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* y San Manuel Bueno, mártir

Aunque la relación entre Heinrich von Kleist y Miguel de Unamuno es conocida desde hace décadas, la crítica ha tendido a pasarla por alto aludiendo a la presencia casi testimonial del autor prusiano dentro del inmenso catálogo de lecturas y referencias bibliográficas atribuibles a Unamuno³⁹⁰. Manuel García Blanco, en su análisis de las influencias de la cultura alemana en la obra unamuniana, se refiere a Kleist de forma pasajera como uno de los muchos «ecos» de autores «de menor importancia» (1965:

³⁹⁰ Cfr. Valdés (1973).

502) citados en el *Cancionero* (1953), lo cual resulta bastante significativo si se tiene en cuenta que en la introducción del capítulo advierte de que la representación de la cultura alemana es ya de por sí menor que la de otras como la inglesa, la francesa o la italiana (1965: 470)³⁹¹. La mención a la que hace referencia se produce en el poema 342, que dice así:

Hölderlin, Kleist, Lenau, Nietzsche,
¡Ay el demonio germánico,
la locura de la niebla que se deshace al sol!
¡Ay el misterio pánico
del témpano arrebatado al Ecuador! (cit. en García Blanco 1965: 503).

La disposición de los nombres, en estricto orden alfabético, no arroja en principio ninguna pista sobre el grado de importancia o afinidad que Unamuno pudiera haber concedido a estos autores, escogidos a simple vista por un criterio más biográfico que literario o filosófico. En enero de 1928, el mes anterior a que comenzara a escribir el *Cancionero* (cuyas entradas abarcan desde el 26 de febrero de 1928 hasta el 28 de diciembre de 1936), se publicó en un artículo firmado por Fritz Heinzius en el que este cuenta que ambos habían charlado sobre autores alemanes como Scheler, Heine y Kleist durante su visita a la residencia de Unamuno en Francia, aunque sin precisar sobre qué hablaron exactamente (Heinzius 1928: 9)³⁹². En este sentido, es preciso señalar que pocos años antes había aparecido la obra de Stephan Zweig *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche*³⁹³, en la que se repite la misma disposición con la salvedad de la inclusión de Lenau. Si bien la primera edición española no apareció hasta 1934³⁹⁴, es muy posible que Unamuno supiera del original en alemán, lo que corroboraría la idea de que su interés por Kleist estuvo restringido a la lectura de las tortuosas circunstancias personales presentadas por Zweig y resumidas en este poema; en este sentido, la mención a Nietzsche apoya aún más esta teoría, pues el bilbaíno nunca fue un gran admirador de su filosofía (García Blanco 1965: 481-85), mientras que sí expresó su admiración por el resto. Existen sin embargo otras dos menciones a Kleist

³⁹¹ Sobre las relaciones literarias entre Unamuno y Alemania, cfr. Niedermeyer (1965; 1971), Mayer (1961) y Hermida de Blas (2002).

³⁹² Mario Martín Gijón (2017: 165) cita este encuentro en su trabajo sobre la recepción de Unamuno en Alemania, pero tampoco cuenta con más datos que los contenidos en el artículo original.

³⁹³ Cfr. Zweig (1925).

³⁹⁴ La traducción original de Joaquín Verdaguer ha continuado siendo reeditada hasta nuestros días.

en las obras de Unamuno que García Blanco omite pese a que, de hecho, preceden a la ya citada. La más conocida se halla en un breve pasaje en el texto *Del sentimiento trágico de la vida* (1913):

Ha habido entre los hombres de carne y hueso ejemplares típicos de esos que tienen el sentimiento trágico de la vida. Ahora recuerdo a Marco Aurelio, San Agustín, Pascal, Rousseau, René, Obermann, Thomson, Leopardi, Vigny, Lenau, Kleist, Amiel, Quental, Kierkegaard: hombres cargados de sabiduría más bien que de ciencia (Unamuno 1987: 23).

El fragmento (en el que, de forma significativa, vuelve a aparecer su nombre unido al de Lenau) evidencia aún más la primacía de la vida de Kleist sobre su obra en lo que a la recepción por parte de Unamuno se refiere, una tendencia que se generalizará en España a partir de la década de 1930 (Breuer 2013: 441); así, al repasar la posible relación entre *Niebla* y el autor prusiano, Thomas R. Franz (2008) encuentra muchos más argumentos en la biografía de Kleist (ciertas semejanzas entre sus relaciones amorosas y la del protagonista, Augusto Pérez, así como el intento de suicidio que emprende este último) que en sus escritos. Aún más esclarecedor resulta el siguiente pasaje de una carta enviada a Don Juan Zorrilla de San Martín en 1911, dos años antes del ya conocido de *Del sentimiento trágico de la vida*:

[...] Y aquí me tiene usted, amigo, pasando la temporada más lúgubre de mi vida, lleno de tristes presentimientos. Y eso que mis asuntos no van mal y tengo bien a mi mujer y mis ocho hijos. Pero... la desesperanza trascendental, el *tedium vitae* me cerca como nunca.

Próximamente publicaré —y recibirá usted— mi “Rosario de sonetos líricos” (más bien trágicos) entre los que verá usted desahogos de mi pesimismo. Me dicen que algunos recuerdan los de Quental. Este Quental, y Leopardi: Thomson, Pascal, Guérin, Obermann, Kleist, Kierkegaard, René, Cooper, Mathew Arnold, etc. son mi... consuelo (Unamuno 1991: 286).

Tanto la intervención de Franz como la carta a Juan Zorrilla nos alertan de dos hechos cruciales: que el conocimiento de Kleist por parte de Unamuno no pudo ser un hecho puntual ni pasajero (pues entre la primera instancia en que este lo menciona y la última transcurren más de quince años) y que, con independencia del interés que el español

podiera tener por las circunstancias vitales de Kleist, estaba familiarizado con sus textos. En efecto, la Casa-Museo Unamuno conserva una edición sin fecha de *Penthesilea* con anotaciones realizadas por el propio Unamuno (Franz 2008: 15) y un facsímil de los números 1 a 12 de la revista *Phöbus* igualmente anotado³⁹⁵, a partir del cual, afirma Grünewald, conocía tanto *Die Marquise von O...* como *Michael Kohlhaas* (Breuer 2013: 441)³⁹⁶. Dado que lo más probable es que ambos relatos fueran traducidos al español por primera vez en la década de 1920 (y que, por tanto, no pudiera haberlos leído en nuestra lengua en el momento de escribir *Del sentimiento trágico de la vida*³⁹⁷), es de suponer que Unamuno leyese inicialmente a y sobre Kleist bien en alemán, como sugiere el volumen de *Penthesilea* que poseía, o bien a través de referencias en francés e italiano, igual que hicieran otros intelectuales de su época³⁹⁸; no obstante, cualesquiera que fuesen las circunstancias concretas en que se produjo este primer encuentro no cabe duda de que Unamuno ganó familiaridad con el pensamiento de Kleist leyéndolo en alemán³⁹⁹. Este hecho no solo convierte al escritor vasco en uno de los pioneros de la recepción de Kleist en nuestro país, sino que además ejemplifica una posibilidad que esbozamos durante el capítulo dedicado en este trabajo a la idea de literatura mundial: la de que una obra o un autor determinados viajen más allá de su contexto de origen sin que medie traducción alguna, que en este caso fue también condición indispensable para que posteriormente Kleist pudiese ser recibido fuera de ese círculo de intelectuales españoles al que hacíamos referencia y se hiciese conocido por un público más amplio.

³⁹⁵ Se trata de una edición de 1924 publicada por la editorial Meyer & Jessen que su editor en Alemania le envió por correo en el año 1926 (Ribas /Hermida 2002: 231). Ambos ejemplares figuran en el catálogo de la Casa-Museo Unamuno y están recogidos en la recopilación elaborada por Valdés (1973).

³⁹⁶ Ambas obras fueron de hecho publicadas parcialmente en la revista *Phöbus*, en la que también aparecieron fragmentos de *Der zerbrochene Krug*, *Robert Guiskard* y *Das Käthchen von Heilbronn*. No obstante, es posible que Unamuno ya conociese estas obras antes de recibir su copia de *Phöbus*, como demuestra la carta con la que Auerbach (su editor alemán) le hizo obsequio de la misma: «Dado que se interesa usted mucho por Kleist, como me consta, he añadido, además, *Phöbus* al envío, libro aparecido en nuestra editorial [...] esperando así darle una pequeña alegría» (Ribas /Hermida 2002: 231).

³⁹⁷ Pese a que no se conoce la fecha exacta en que Jiménez Fraud editó la traducción de Manuel Pedroso de *Die Marquise von O...* en «Relatos de una hora», pueden tomarse como referencia dos años: 1914 (cuando comenzó «Granada», su serie principal de relatos) y 1924 (cuando fue reeditada en Prensa popular). Grünewald la sitúa alrededor de 1921 (Breuer 2013: 441). En cualquier caso, incluso si esta edición de *La Marquesa* fuese anterior a 1920 no parece probable que precediese a las obras de Unamuno, pero dada esta laguna cronológica y la amistad que unía a Unamuno con el que fuera primer director de la Residencia de estudiantes es objeto de especulación si pudo haber sido él quien le dio a conocer a Kleist o viceversa, o si ambos llegaron al alemán por caminos separados.

³⁹⁸ No obstante, Unamuno declaró con frecuencia su preferencia por leer los libros de literatura y filosofía en alemán (cfr. por ejemplo Unamuno 1996: 372).

³⁹⁹ Unamuno aprendió alemán en su juventud para traducir a Hegel (García Blanco 1965: 472), tras lo cual volvió a ejercer este oficio en numerosas ocasiones. De igual modo, se conserva una abundante correspondencia entre el bilbaíno y los traductores alemanes de su obra, unas veces para autorizar una determinada edición y otras para ofrecer sus opiniones con respecto al resultado final.

Si, como sugiere Damrosch, es conveniente distinguir entre una *world literature* dirigida al lector común y otra al experto en literatura, y dada la posición central de la que Unamuno gozaba en los círculos intelectuales de su época y sigue gozando hasta nuestros días en la historia de la literatura española, evaluar su relación con Kleist equivale a conceder a este último un papel activo como agente de la literatura mundial, con un impacto mayor o menor pero sin duda constatable en el sistema literario español.

Una vez expuesta la conexión entre ambos autores, es necesario resolver la dicotomía presente en la obra de Unamuno entre el Kleist escritor y el Kleist biográfico, el Kleist, si se prefiere, humano, relevante solo como ejemplo ilustrador de una filosofía más que como productor de teorías propias. Una dificultad inicial viene dada por la propia metodología de trabajo de Unamuno, que en ocasiones tiende a mencionar obras y autores sin aportar referencias concretas o incluso a omitirlos por completo, como señaló Clarín en su reseña de *Tres ensayos*: «No cita a nadie, todo lo dice como si aquellas novedades, que lo serán para muchos, se le hubieran ocurrido a él solo, o como si no supiera él que ya han sostenido cosas parecidas otros» (cit. en García Blanco 1965: 194). Unamuno, sostiene Clarín, parece en todo caso buscar referencias en la medida en que estas coincidan con sus teorías para darles autoridad⁴⁰⁰, a lo que este le contesta que si no acostumbra a citar es porque «esas novedades, si no son de él [refiriéndose a sí mismo], no son tampoco de A. de B. o de C., sino que flotan en el ambiente intelectual moderno, y no recuerda haberlas leído aquí o allí, sino que flotan en sus lecturas todas» (ibíd.). No obstante, en el caso concreto de Kleist, y aun sin saber el año exacto en que lo leyó por primera vez, parece demasiado aventurado especular con una influencia filosófica o literaria directa, aunque mucho podría debatirse sobre si ese «consuelo» al que se refiere en la carta a Juan Zorrilla viene dado por la lectura de sus trabajos o por la certeza de encontrarse ante un espíritu afín, al menos en lo referente a la crisis que afectó a ambos autores. En cualquier caso, la solución a esta dualidad la encontramos precisamente en el pensamiento de Unamuno, que se refiere a la naturaleza de la novela y su relación con el autor del siguiente modo:

⁴⁰⁰ Sobre esta costumbre, Unamuno fue totalmente contrario a la práctica de atestar las obras de citas, como expone en el ensayo «Dejar los andamios» (1967 VII, 1267-69). Cargado de ironía, el texto rechaza la recomendación que le hacía un amigo suyo por hacer sus obras más eruditas mediante el uso indiscriminado de citas y referencias con el pretexto de conferir mayor modestia al escrito y hacer alarde de conocimiento.

¿No son en rigor, todas las novelas que nacen vivas, autobiografías y no es por esto por lo que se eternizan? [...] Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo (1927: 128).

«Novela» y «vida» son dos términos intercambiables, de tal forma que la recepción de la una es reflejo de la otra⁴⁰¹; al mismo tiempo, y como propone Carlos-Alex Longhurst, dándole la vuelta a este enunciado puede concluirse que la autenticidad de una obra se desprende de la cercanía a la vida de su autor (2003: 144). Esta idea nos invita a acudir a textos concretos de Kleist desde una perspectiva unamuniana aun cuando estos no se mencionen de forma directa en ninguna de las fuentes citadas anteriormente, pues para Unamuno referirse a la vida del autor es referirse a su obra y viceversa. Antes de ello, sin embargo, conviene matizar esta afirmación con el fin de no caer en el tópico de equiparar autor y personaje como individuo (que no es igual que la obra en el sentido amplio del término) y de comprender las implicaciones que tal creencia acarrea de cara al análisis de la cuestión religiosa en Unamuno y Kleist que llevaremos a cabo a continuación. Él mismo aclara este punto en las primeras páginas de sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920):

“¡Es que Augusto Pérez eres tú mismo!...” —se me dirá—. ¡Pero no! Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima —que es todo un pueblo—, y otra cosa es que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o inmanente—, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo... (1967 II, 975)

El juego metaliterario que Unamuno lleva a cabo de forma memorable en *Niebla* al enfrentarse a su propio personaje refleja el convencimiento de que sus creaciones tienen el mismo derecho a ser consideradas vivas que aquel que las ha creado (quien no deja de

⁴⁰¹ Del mismo modo, escribe en *El sentimiento trágico de la vida*, «en las más de las historias de la filosofía que conozco se nos presenta a los sistemas como originándose los unos a los otros, y sus autores, los filósofos, apenas aparecen sino como meros pretextos. La íntima biografía de los filósofos, de los hombres que filosofaron, ocupa un lugar secundario. Y es ella, sin embargo, esa íntima biografía, la que más cosas nos explica [...] Y así, lo que en un filósofo nos debe importar más es el hombre» (1987: 8-9).

ser «otro de sus personajes»). Así, en el epílogo de *San Manuel Bueno, mártir*, reflexiona:

¿Sé yo si aquel Augusto Pérez, el de mi novela *Niebla*, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado? De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como me le ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad (1967 II, 1153).

Existe una evidente voluntad en muchos de los escritos de Unamuno por equiparar el acto de creación literaria a la creación divina. El autor sueña a sus personajes del mismo modo que Dios nos sueña⁴⁰², con lo que reflexionar sobre la existencia de estos seres llamados (acaso mal llamados) de ficción tiene consecuencias para nuestra propia existencia. El fondo de esta problemática reside en un ansia agónica de inmortalidad (fin último con el que justificar la existencia de Dios⁴⁰³), un ansia de la que participa ejemplarmente Don Manuel Bueno, quien «[...] busca, al ir a morir, fundir —o sea, salvar— su personalidad en la de su pueblo» (ibíd.: 1123). Y del mismo modo, asegura Unamuno, el acto de la lectura permite acercarse a esa perduración:

Solo haciendo el lector, como hizo antes el autor, propios los personajes que llamamos de ficción, haciendo que formen parte del pequeño mundo —el microcosmo— que es su conciencia, vivirá en ellos y por ellos. ¿No vive acaso Dios, la Conciencia Universal, en el gran mundo —macrocosmo— que, al soñarlo, crea?» (ibíd.: 1119).

O lo que es lo mismo, pero expresado en términos opuestos: «cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo» (1927: 135). Los propios personajes de Unamuno son siempre lectores, en aras de salvaguardar una existencia en disputa:

¿Se ha pensado, por ejemplo, en la importancia que lo libresco tiene en los personajes de las novelas de Unamuno? Tomad a los protagonistas de «Amor y Pedagogía», de

⁴⁰² El motivo, recurrente a lo largo de la producción unamuniana, se repite en el prólogo de *San Manuel Bueno, mártir*: «¿Qué es la historia sino un sueño de Dios?» (1967 II, 1119)

⁴⁰³ «Quien lea con atención y sin antojeras la Crítica de la razón práctica, verá que, en rigor, se deduce en ella la existencia de Dios de la inmortalidad del alma, y no esta de aquella [...]. Ya dijo no sé dónde otro profesor, el profesor y hombre Guillermo James, que Dios para la generalidad de los hombres es el productor de la inmortalidad. Sí, para la generalidad de los hombres, incluyendo al hombre Kant, al hombre James y al hombre que traza estas líneas que estás, lector, leyendo» (1987: 10).

«Niebla», de «Abel Sánchez», de «San Manuel Bueno», de «La novela de don Sandalio». Todos son lectores y en todos ellos ha influido la lectura (Díaz-Plaja / Riquer 1967: 78).

Unamuno, autor real de *San Manuel Bueno, mártir*, se introduce en su historia como lector de las memorias redactadas por Ángela Carballino, y la herencia quijotesca de emplear la tradición del «manuscrito encontrado» como pretexto narrativo le permite afirmarse como ser viviente en tanto que contemplador de su propia obra, con lo que consigue, como Don Manuel, vivir en el espíritu de ese pueblo por el que el tiempo no pasa:

Bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda, como se quedan los lagos y las montañas, y las santas almas sencillas asentadas más allá de la fe y la desesperación, que en ellos, en los lagos y las montañas, fuera de la historia, en divina novela, se cobijaron (1967 II, 1154).

Pero no debe olvidarse que, al mismo tiempo, sigue siendo autor (y, por tanto, creador), lo que sugiere una vía alternativa para alcanzar la inmortalidad por medio de sus lectores en la medida en que el público le siga recordando⁴⁰⁴: «Cuando las dudas invaden y nublan la fe en la inmortalidad del alma, cobra brío y doloroso empuje el ansia de perpetuar el nombre y la fama» (1987: 54)⁴⁰⁵. Para Unamuno existen, en definitiva, dos caminos para alcanzar la perduración: «una consiste en no morir [...]. La otra, que supone la muerte previa, es la resurrección» (Marías 1968: 187). Tanto la búsqueda de la fama y el reconocimiento (la perpetuación del nombre, de una sombra del individuo) como la paternidad (ya sea física o espiritual⁴⁰⁶, a la que habría que añadir esa figuración que lo convierte a uno en personaje propio) y las facultades del acto de lectura son formas de no morir, mientras que la resurrección está reservada al ámbito de lo religioso. Que Unamuno sintiese la necesidad de recurrir a toda clase de

⁴⁰⁴ «No siento tanto el tener que morir», dice Lázaro en *San Manuel Bueno, mártir*, «como que conmigo se muere otro pedazo del alma de Don Manuel. Pero lo demás de él vivirá contigo. Hasta que un día hasta los muertos nos moriremos del todo» (1967 II, 1151).

⁴⁰⁵ No es casualidad el que Unamuno escoja narrar la historia de San Manuel por medio de unas memorias, dada la estrecha relación que el género guarda con el acto de perpetuar el nombre y los pensamientos propios, si bien en este caso es Ángela la que, haciendo honor a la etimología de su nombre, actúa como mediadora o mensajera al ponerlas por escrito. El carácter íntimo de la confesión de Ángela, por otro lado, vuelve a acentuar las dudas que se plantean a lo largo de todo el relato en torno a la posibilidad de alcanzar la inmortalidad.

⁴⁰⁶ Marías se refiere a que Unamuno sentía «la necesidad de crear espiritualmente, personajes literarios» (1968: 27). Es en este sentido casi paterno-filial que Unamuno puede afirmar que San Manuel o Augusto Pérez hayan salido de su alma sin ser acertada la consideración de que dichos personajes sean él mismo.

estrategias para «no morir» revela sus reparos en aceptar el apacible camino que promete la fe cristiana: «[e]sa sed de vida eterna apáganla muchos, los sencillos sobre todo, en la fuente de la fe religiosa; pero no a todos es dado beber de ella» (1987: 58). El motivo de tales reparos reside en la imposibilidad de hallar una postura en torno al anhelo de inmortalidad que satisfaga tanto a la razón como al sentimiento (ibíd.: 104), una disolución agravada por el afán del catolicismo por racionalizar la fe haciéndola teología (ibíd.: 58): la solución católica, expone, fracasa porque «no sirve querer forzarse a reconocer soberracional lo que claramente se nos aparece contrarracional, ni sirve querer hacerse carbonero el que no lo es» (ibíd.: 77).

No podemos sino aventurar cuán grande habría sido la sorpresa de Unamuno de haber sabido este que los rudimentos del juego metaficcional que articula *Niebla* a partir de los binomios «creación ficcional-criatura» y «autor-Dios» se encuentran ya en *Der Griffel Gottes*, una brevísima obra que Kleist publicó de forma anónima en las *Berliner Abendblätter* el 5 de octubre de 1810 (DKV III, 355). En tan solo diecisiete líneas, la anécdota narra la historia de una condesa polaca que, tras una vida marcada por la avaricia y la crueldad, lega toda su fortuna al convento que le concede la absolución, hecho que es conmemorado por medio de un sepulcro en el que se da cuenta de estas circunstancias; sin embargo, días después un rayo impacta contra el monumento y lo funde de tal forma que solo quedan visibles algunas de las letras de la inscripción original, las cuales, al ser leídas, desvelan el mensaje «sie ist gerichtet!». Al final del relato, el narrador encomienda a los *Schriftgelehrte* la explicación del suceso y descarta la posibilidad de realizar un juicio que dé sentido a lo ocurrido, aunque al mismo tiempo defiende su veracidad basándose en que el sepulcro aún existe y hay gente que lo ha visto. Carol Jacobs (1979: 48) se ha referido al método empleado por Dios para transmitir su mensaje (la alteración de un texto preexistente) aludiendo al *Griffel* del título, un instrumento caracterizado por un extremo afilado que servía para escribir y otro plano para borrar lo escrito; profundizando en este simbolismo, el mensaje sagrado (escrito en piedra, igual que los Mandamientos entregados a Moisés) debe ser aceptado como cierto en tanto que *existe*, pero son las autoridades eclesiásticas las únicas autorizadas para descifrar su significado.

Wolfram Groddeck ha señalado cómo a partir de los años 90 la crítica ha ido centrando su atención en los elementos poetológicos y mediales de la anécdota, lo que no ha hecho sino aumentar las preguntas en torno a su posible interpretación (2001: 58-

59)⁴⁰⁷. En lo concerniente a la asociación entre «Dios» y «autor» hay varios aspectos del relato que no pueden ser pasados por alto. En primer lugar, y pese a que el acontecimiento narrado transcurre en Polonia⁴⁰⁸, el mensaje divino aparece traducido al alemán, y la intervención autorial queda aún más patente por medio del signo de exclamación que lo cierra, un carácter empleado a menudo por Kleist para dotar de dramatismo a sus relatos pero que difícilmente se encontraría en sepulcro alguno. Tratar de encontrar una explicación textual a la presencia de dicho signo, ya sea esta de naturaleza física (acaso un efecto óptico provocado por la piedra al fundirse, que pudo deformar otra letra similar) o divina (Dios es, al fin y al cabo, el emisor del mensaje) nos recuerda la imposibilidad de reconstruir el mensaje original previo a la caída del rayo. Tanto es así que, como indica Groddeck (2016: 66), la ambigüedad del pasaje en que se hace referencia al sepulcro hace que ni siquiera sepamos a ciencia cierta qué parte de la cadena de acontecimientos es la que conmemoraba la piedra, si la donación de la condesa, su absolución, la inauguración del sepulcro mismo o quizá todo a la vez; en definitiva, y con independencia de que todos esos hechos estuviesen o no recogidos en la inscripción original, si sabemos de lo ocurrido es gracias al narrador humano de la anécdota, rescatable de un anonimato autoimpuesto que alimenta la confusión con respecto al auténtico *creador* (en todos los sentidos) de la historia solo tras un minucioso análisis estilístico del escrito. Por último, existe una asociación etimológica entre la condesa (*Gräfin* en alemán) y el término «grafía» que enriquece la lectura literal del relato: Dios corrige sus errores (o los de las autoridades eclesiásticas que, en su nombre, conceden una absolución errónea) del mismo modo que el escritor reescribe sobre sus erratas.

Volviendo a Unamuno, esta problemática en torno la fe que protagoniza de forma ineludible sus reflexiones en *El sentimiento trágico de la vida* aparecerá reformulada en clave ficcional en *San Manuel Bueno, mártir*, cuya premisa no es otra que la imposibilidad de don Manuel por compartir una creencia que el pueblo acepta sin discusión con el fin de hacer aceptable y amena su existencia; no en vano, el mismo Unamuno concuerda con la opinión de Gregorio Marañón sobre que el relato iba a convertirse en una de las obras «más características» de su producción añadiendo:

⁴⁰⁷ Además de los estudios citados por Groddeck, un análisis más reciente de *Der Griffel Gottes* desde esta perspectiva se encuentra por ejemplo en Nehrlich (2016).

⁴⁰⁸ Ya en 1934, Paul Hoffmann sugiere que Kleist podría haber oído la leyenda original de su amigo Anton von Radziwill (Sembdner 1939: 103). Nótese que en la versión recogida por Sembdner se emplea la palabra polaca «potempiona» en lugar de la alemana «verdammt».

«tengo la conciencia de haber puesto en ella todo mi sentimiento trágico de la vida cotidiana» (1967 II, 1115). Carlos Blanco Aguinaga (1974: 277-78) ha señalado la tendencia a leer las obras literarias de Unamuno como si fuesen ensayos, costumbre, por otro lado, de la que el propio Unamuno es en gran medida responsable, aunque a la vez anticipa que algún día la crítica reconocerá esa voluntad por novelar que se hace patente en su madurez como escritor. ¿Por qué, en efecto, repetir lo ya dicho en un ensayo empleando otro encubierto? Porque el acto en sí de novelar, de ficcionalizar el pensamiento y de ficcionalizarse a uno mismo, tiene unas consecuencias ineludibles para ese juego de realidades al que me he referido anteriormente, que contribuye además a la ambigüedad (vital y narrativa) con la que juega el relato. Citando de nuevo a Blanco Aguinaga, la conclusión de *San Manuel Bueno, mártir* admite lecturas muy diversas, desde que el párroco no llegó nunca a alcanzar la fe hasta que, como aventura Ángela, sí que creía, pero sin darse cuenta de ello, o incluso que el relato sea la «declaración velada de la total falta de fe de Unamuno» (ibíd.: 295). Una lectura en paralelo de esta obra con *El sentimiento trágico de la vida* pondría en entredicho esta última afirmación⁴⁰⁹, pues no son pocos los pasajes en los que la voluntad de creer se nos presenta como la fe más auténtica (Unamuno 1987: 111, 180⁴¹⁰) o en que se enfatiza que la fe más robusta «se basa en incertidumbres» (ibíd.: 176); por tanto, la postura de Unamuno no es tanto la de un no creyente como la de un filósofo que abraza (voluntariamente o no) la duda. Del «trágico abrazo» entre la desesperación sentimental y el escepticismo racional nace la incertidumbre (ibíd.: 103), que es el consuelo último de aquellos que no pueden refugiarse en la fe inocente que San Manuel promueve entre sus vecinos, pues la certeza absoluta (bien de la no pervivencia del alma tras la muerte,

⁴⁰⁹ Antonio Sánchez Barbudo, en cambio, llega a la conclusión de que no creía, y sostiene que «todos sus juegos con ideas, sentimientos y palabras, solo le servían para ocultar un vacío, para engañarse a sí mismo olvidando que no había podido creer» (1974: 97). Del mismo modo, Pedro Corominas resume la correspondencia que él mismo había mantenido con Unamuno invirtiendo las palabras de Ángela: «Unamuno creía que creía, pero no creía [...] nunca recobró la fe» (1938. Cit. en Sánchez Barbudo 1974: 98). A efectos prácticos, sin embargo, la diferencia entre creer y «creer creer» se antoja más bien reducida desde el punto de vista de Unamuno.

⁴¹⁰ En la misma página se encuentra una reflexión muy esclarecedora en torno a dos conceptos clave de *San Manuel Bueno, mártir*: el poder del amor como fuente de consuelo ante el tedio vital y la figura del mártir en sí misma: «[...] este elemento personal de la creencia le da un carácter afectivo, amoroso y, sobre todo, en la fe religiosa, al referirse a lo que se espera. Apenas hay quien sacrificara la vida por mantener que los tres ángulos de un triángulo valgan dos rectos, pues tal verdad no necesita del sacrificio de nuestra vida; mas, en cambio, muchos han perdido la vida por mantener su fe religiosa, y es que los mártires hacen la fe más aún que la fe de los mártires». Con respecto al papel del amor, cita en otra ocasión: «[y] así, la ciencia sin amor nos aparta de Dios, y el amor, aun sin ciencia, y acaso mejor sin ella, nos lleva a Dios [...]. Creo en Dios como creo en mis amigos, por sentir el aliento de su cariño [...]» (1987: 182).

o bien de su prolongación condicionada y sujeta a al premio o el castigo eterno) haría insoportable la vida terrenal (ibíd.: 114).

La duda (así como las reflexiones dispares que esta acarrea) tiende a conllevar en la práctica cierto grado de contradicción que Unamuno no trata de ocultar en ningún momento:

Varias veces, en el errabundo curso de estos ensayos, he definido, a pesar de mi horror a las definiciones, mi propia posición frente al problema que vengo examinando; pero sé que no faltará nunca el lector, insatisfecho, educado en un dogmatismo cualquiera, que se dirá: «Este hombre no se decide, vacila; ahora parece afirmar una cosa, y luego la contraria: está lleno de contradicciones; no le puedo encasillar; ¿qué es?» Pues eso, uno que afirma contrarios, un hombre de contradicción y de pelea, como de sí mismo decía Job: uno que dice una cosa con el corazón y la contraria con la cabeza, y que hace de esta lucha su vida. [...] Porque es la contradicción íntima precisamente lo que unifica mi vida, le da razón práctica de ser (ibíd.: 240-41).

Todos estos rasgos que configuran el sentimiento trágico de la vida y que aparecerán reelaborados en *San Manuel Bueno, mártir* son los que Unamuno confiere también a Kleist al citarlo como ejemplo paradigmático de esta actitud (o más bien condición, o incluso naturaleza) vital, pero no es su mención fruto de la condescendencia ni resultado de un diagnóstico clínico, sino más bien un reconocimiento nacido de la empatía. Que Unamuno se viera reflejado en Kleist (o al revés, que viera a Kleist en sí mismo) da sentido al verso del poema en el que habla de un «témpano arrebatado al Ecuador», como si el carácter del alemán fuese más propio de otras latitudes que de sus compatriotas⁴¹¹; además, puesto que resulta poco probable que los lectores españoles de Unamuno estuviesen al corriente de las vicisitudes sufridas por Kleist (y aún menos que conociesen su obra), la aparición de su nombre junto al de tantos otros compañeros de desdicha espiritual tiene un valor más catártico que ejemplarizante, algo que se

⁴¹¹ Unamuno fue de hecho bastante crítico con Alemania en al menos dos aspectos: su política (especialmente durante la Primera Guerra Mundial, en la que se declaró más favorable a los aliados) y la altanería de ciertos círculos intelectuales ingleses y alemanes de su época. Sobre este tema dejó abundantes escritos, como por ejemplo el ensayo «La Kultura y la Cultura» (1913). Del mismo modo, en una carta a Giovanni Papini de 1912 escribe: «[I]a petulancia de esos *europesos* es insoportable. Cuando las calumnias anti-italianas de las que habla Bagot uno de nuestros jóvenes intelectuales y europeizantes – y de los que valen– se salió arremetiendo a Italia sobre la fe de esos corresponsales, y yo le dije en carta – y diré ahora en el prólogo– que no se debe de hacer caso a esos *overcivilized* y a esos *Gelehrten* del país del *cant* y de *Kant*, respectivamente, para los que el imperativo categórico se traduce en hipocresía luterana o anglicana (1991: 307-308).

evidencia al recordar la carta de 1911; y es que el propio Unamuno habría tenido hueco entre la larga lista de personalidades que juzga exponentes de ese sentimiento trágico, como él mismo confiesa: «[u]na y otra vez en mi vida heme visto en trance de suspensión sobre el abismo» (1987: 183). Aunque ese sentimiento los acompañase durante toda su vida (pues recuérdese que para Unamuno la filosofía tiene su origen en la actitud respecto a la vida de cada uno, cuyas raíces son inconscientes y de origen fisiológico o patológico), en ambos casos puede concretarse con total precisión (pues los dos lo dejaron recogido en su correspondencia) un momento de ruptura desencadenante de ese desasosiego vital. Así, lo que para Kleist se tradujo en la célebre crisis de 1801 que le llevó a renegar de la idea de razón pura y a refugiarse en el arte⁴¹², para Unamuno fue la crisis de 1897⁴¹³, tal y como confiesa a Pedro J. Ilundain en una carta del 3 de enero de 1898:

¡Qué cosa más terrible es atravesar la estepa del intelectualismo, y encontrarse un día en que, como llamada y visita de advertencia, nos viene la imagen de la muerte y del total acabamiento! Si supiera usted qué noches de angustia y qué días de inapetencia espiritual... [...] Me cogió la crisis de un modo violento y repentino, si bien hoy veo en mis mismos escritos el desarrollo interior de ella. Lo que me sorprendió fue su explosión (Unamuno 1996: 45).

Pero no fue esa «explosión» de 1897 un momento puntual, sino que, como ya entonces aventuraba, la crisis definitiva llevaba años fraguándose en su interior y aún tardaría en mitigarse por completo. El 23 de diciembre de 1898 escribe: «estoy convencido de estar pasando la verdadera crisis de mi vida» (ibíd.: 53), y en otra carta a Juan Zorrilla de San Martín de 1909 cuenta que le «[...] costaría trabajo contar mi crisis religiosa, que fue a los veinte años» (ibíd.: 325); es decir, en torno a 1884, más de una década antes del episodio de 1897. Incluso esta dilatación en el tiempo de las causas y efectos de la crisis recuerda al caso de Kleist, si bien el violento desenlace protagonizado por el alemán lo distingue de Unamuno. Dicho esto, es seguro que el bilbaíno supo de los detalles que rodearon el suicidio de Kleist, lo que no bastó para dejar de contarlos entre sus afines; se da incluso la circunstancia de que el modo en que este lo llevó a cabo, a orillas del

⁴¹² Sobre las coincidencias y divergencias entre la filosofía de Unamuno y la kantiana, cfr. Lema Hincapié (2004). De forma relevante para profundizar en su afinidad con Kleist, Unamuno aboga por el sentimiento en lugar de la *Vernunft* como herramienta para conocer lo real (ibíd.: 583-84).

⁴¹³ Cfr. Sánchez Barbudo (1974).

Wannsee, tiene su eco en las aguas que atormentan a don Manuel con la idea, heredada de su padre, de quitarse la vida:

He aquí mi tentación mayor [...]. Mi pobre padre, que murió de cerca de noventa años, se pasó la vida, según me lo confesó él mismo, torturado por la tentación del suicidio, que le venía no recordaba desde cuándo, de nación, decía, y defendiéndose de ella. Y esa defensa fue su vida. Para no sucumbir a tal tentación extremaba los cuidados por conservar la vida. Me contó escenas terribles. Me parecía como una locura. Y yo la he heredado. ¡Y cómo me llama esa agua que con su aparente quietud –la corriente va por dentro– espeja al cielo! ¡Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual [...].! (1967 II: 1144).

Si bien ni el párroco ni su padre (ni, por supuesto, Unamuno) llegaron a consumir la idea de suicidarse, esta ronda todo el relato como una amenaza latente que incluso da pie a hablar de un «suicidio continuo». En un pasaje anterior don Manuel afirma que la muerte de los niños y los suicidios son para él «de los más terribles misterios», y asegura que dará tierra sagrada a un suicida porque está seguro de que en el último segundo se arrepintió (ibíd.: 1134); la confesión de sus propios deseos de suicidarse la reserva para Lázaro (el único que podría comprender la naturaleza del tedio que lo asola), quien confirma así la impresión que se había hecho del cura durante sus primeros encuentros de que, bajo su apariencia tranquila e imperturbable, las profundidades de su alma escondían, como el propio lago, un misterio (ibíd.: 1140). La coincidencia entre este simbolismo y las circunstancias de la muerte de Kleist no bastan sin embargo para afirmar que estas pudieran haber inspirado a Unamuno, quien en el prólogo de la novela explica que lo que le dio la idea fue una visita al «maravilloso y tan sugestivo lago de San Martín de Castañeda» (ibíd.: 1116); pero sea o no una casualidad, el dato se suma a los muchos que corroboran los paralelismos entre la vida de Kleist y la obra y pensamiento unamunianos.

Tras la exposición anterior es momento de preguntarse hasta qué punto respaldan los textos de Kleist la idea que Unamuno parecía tener de él. Para ello me referiré a su relato *Die heilige Cäcilie oder die Macht der Musik. Eine Legende*, una obra extremadamente sugerente para analizar desde la perspectiva de la filosofía unamuniana aun cuando no contamos con evidencias sólidas de que el español conociese este título en concreto. En primer lugar es preciso señalar la circunstancia de que el relato fue

compuesto como regalo de bautizo para Cäcilia Müller, la hija de Adam Müller, que en 1805 se había convertido al catolicismo; pero no es el reconocimiento del poder de la literatura para perpetuar al individuo lo que lo acerca al escritor bilbaíno, sino sobre todo el tratamiento que el tema de la fe tiene en la historia, cuya premeditada ambigüedad sigue siendo objeto de debate para la crítica actual⁴¹⁴. A este hecho contribuye el que la posición de Kleist con respecto al catolicismo oscilase con el tiempo desde el más absoluto escepticismo hasta una admiración que, no obstante, nunca terminó de cristalizar en una auténtica conversión. Como ejemplo de esa postura inicial suele citarse la carta a Wilhelmine von Zenge del 11/12 de septiembre de 1800, en la que dice «[ü]berhaupt, dünkt mich, alle Ceremonien ersticken das Gefühl» (DKV IV, 113). Sin embargo, tan solo un año más tarde escribe tras una visita a la iglesia en Dresde que «[n]irgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen», y aún más llamativo resulta el efecto que tuvo en él la visión de un hombre arrodillado: «[i]ch hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihm wiederzuwerfen, und zu weinen – Ach nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Vollust würde ich katholisch werden» (DKV IV, 225). Como señala Breuer (2013: 139), dos detalles minimizan la importancia de este cambio de opinión: en primer lugar, que esa supuesta conversión se produce solo de forma especulativa, como reflejan el uso del *Konjuntiv* y la alusión a la *Vergessenheit* que necesitaría para dar el paso final (es decir: Kleist, como Unamuno, es consciente de la existencia de una barrera racional que le impide entregarse a la fe deseada), y en segundo lugar, que entre esta carta y la escritura del relato que nos ocupa transcurrió toda una década en la que Kleist no demostró ninguna intención de hacerla efectiva ni sintió la necesidad de tematizar esta problemática de forma preeminente en otra de sus obras.

Wolfgang Wittkowski (1972) ha sugerido que Kleist lleva a cabo un tratamiento irónico del tema de la conversión al catolicismo en relación con la de su amigo Adam Müller, cuyas teorías (junto con una adaptación del concepto según el Romanticismo) aprovecha para enfatizar el carácter paradójico y contradictorio del material religioso en una auténtica parodia del género de la leyenda (palabra que, recordemos, figura en el subtítulo original de la obra y que la sitúa de forma premeditada en el género medieval

⁴¹⁴ Cfr. Blamberger (2012: 443) y Breuer (2013: 137-42).

de las *Legenden*, de marcado carácter religioso). En favor de esta propuesta hay que señalar la existencia de dos versiones distintas del relato, la primera de las cuales (concebida como regalo a Müller) da pie a ser interpretada como un triunfo de la religión, mientras que la versión final complica la estructura narrativa e introduce una serie de elementos que cuestionan esta lectura inicial (Breuer 2013: 137), entre los que destaca el veredicto del director del manicomio, que considera la nueva vida religiosa de los jóvenes un signo de patología mental (DKV III, 295). Del mismo modo, se observa un evidente contraste entre la muerte de los hermanos, que tiene lugar «im späten Alter» y es tildada de «heiter» y «vergnügt» (ibíd.: 313) y el destino del propio convento, que termina siendo secularizado tras la guerra de los Treinta Años (ibíd.: 312), lo que cuestiona que el supuesto milagro se haya producido realmente por intervención divina para salvarlo⁴¹⁵ y, por extensión, relativiza la importancia de la conversión al catolicismo de la madre. Llama la atención de hecho la apacible descripción del fallecimiento de los protagonistas en comparación con los horrores físicos sufridos por la hermana Antonia, que está mucho más en línea con las desgarradoras imágenes con las que Kleist, en una clara inversión de la estética de su tiempo (que tendía a presentar la muerte como un largo sueño⁴¹⁶), acostumbra a caracterizar las muertes de sus personajes. Queda descartada, por tanto, la idea de que esa larga y tranquila vida sea el premio divino por la virtud alcanzada o la expiación del pecado.

Con respecto a este punto, el mismo título de la obra anticipa la ambigüedad con respecto al auténtico poder que en ella opera: *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*. Haase y Freudenburg (1986) han sintetizado las posiciones de la crítica con respecto a ese *oder* que tan clave se antoja para desentrañar el sentido del relato, y es que podría pensarse tanto en un valor inclusivo que equipare ambas partes del título, lo que convertiría a la música en una herramienta al servicio de la religión, como en un sentido disyuntivo que obligue a escoger entre una cosa o la otra, lo que refuerza la idea de *Legendenparodie* a la que alude Wittkowski (1972: 20). En efecto, las referencias textuales al poder de la música son incluso menos sutiles que las que conciernen al poder divino: es el *Gloria in excelsius* lo que turba el juicio de los tres hermanos, que

⁴¹⁵ Podría objetarse que tal vez la intervención divina no buscarse, pese a la petición de auxilio de la abadesa, salvar el convento en sí, sino las almas de los hermanos, o tal vez castigarlos; sin embargo, llama la atención que ellos sean los únicos afectados por los sucesos, mientras que otros compañeros suyos como Veit Gotthelf quedan impunes.

⁴¹⁶ Cfr. Breuer (2013: 369-70). En relación con lo ya expuesto sobre la filosofía de Unamuno, cabe añadir que la caracterización del más allá que hace Kleist suele evitar las connotaciones cristianas, cuando no ironiza directamente sobre ellas. Este hecho, unido a la dureza de sus descripciones, menoscaba el poder consolatorio de la muerte.

repetirán la canción hasta el final de sus días, igual que será la partitura de la obra lo que años después llamará la atención de su preocupada madre cuando acuda al lugar de los hechos. En relación con la inevitable secularización del convento adelantada por el narrador, es preciso observar en la obra una tendencia a hacer corpóreo lo incorpóreo, físico lo espiritual y natural lo sobrenatural, como en la comparación entre el canto divino y los aullidos de «Leoparden und Wölfe» (DKV III, 303) o la aparición de Santa Cecilia bajo la apariencia de la convaleciente hermana Antonia, lo que en parte supedita la lectura religiosa a la artística y apunta a la música como auténtica protagonista. Otros detalles, sin embargo, vuelven a apuntar en la dirección contraria, como el que los acontecimientos se produzcan durante el Corpus Christi (festividad en la que se celebra la Eucaristía, la transformación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo) o el que todos los personajes asociados a la música (Antonia y los hermanos) lo estén también a la enfermedad (física en el caso de la monja, que acaba perdiendo la vida entre horribles sufrimientos, y mental en el caso de los jóvenes). La sátira del género de la leyenda, por tanto, va acompañada además de otra dirigida contra la concepción romántica de lo musical, de tal forma que ninguna de las dos interpretaciones se impone sobre la otra.

La clave para resolver esta dicotomía parece estar, por tanto, en el profundo carácter irónico que domina el relato y que afectaría por igual tanto a la religión como al arte. De forma similar al modo en que Unamuno no aclara al final de *San Manuel Bueno, mártir* si el párroco tenía fe o no, si se ha salvado o no, o acaso si existen siquiera la fe y la salvación, sino que deja que sea el lector el que se sumerja en las mismas reflexiones que lo asolaran a él en vida (Jurkevich 1991: 147), Kleist deja totalmente abierta la interpretación de la cuestión religiosa en *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik* al ironizar tanto sobre esta como sobre las alternativas más terrenales para la explicación del suceso. Thomas Heine (1980) ha rechazado enfatizar las implicaciones religiosas o musicales del relato en favor de una lectura política en la que se critica la autoridad institucional en general⁴¹⁷, lo que se traduce tanto en comentarios referentes a motivos económicos (la herencia que desencadena el conflicto), como a la burocracia que lleva a los hermanos a terminar en un manicomio, a las propias autoridades médicas que los tachan de locos o a la vida burguesa representada por Veit Gotthelf, culpable (aunque sin castigo) de los mismos pecados que los protagonistas del relato. Por su parte, las autoridades religiosas se ven

⁴¹⁷ Cfr. también Haase y Freudenburg (1986: 91).

representadas por el arzobispo y el papa, cuya infalibilidad es puesta en entredicho al no dudar en considerar el suceso como un milagro; del mismo modo, Ángela elabora su confesión al enterarse de que el obispo de la diócesis está promoviendo la beatificación de don Manuel, con lo que en ambos relatos se refleja la incapacidad de la Iglesia por discernir la naturaleza de los acontecimientos que en ellos se relatan, y aún más significativas son las palabras con las que cierra su escrito: «[I]es temo a las autoridades de la tierra, a las autoridades temporales, aunque sean las de la Iglesia» (1967: 1153). Que ni Unamuno ni Kleist confiaban plenamente en las instituciones religiosas es evidente, en vista del viraje nunca consumado del primero desde el catolicismo hacia el protestantismo y del recorrido inverso aventurado por el segundo: ambos fueron, usando las palabras de José Ferrater Mora, «cristianos *sui generis*» (1985: 145); cristianos al fin y al cabo, pero preocupados por toda clase de preguntas que les llevaron de forma infructuosa a probar mejor suerte en otras confesiones y plantearse las implicaciones de su fe hasta las últimas consecuencias.

En vista de lo expuesto anteriormente, y para finalizar este epígrafe, no sería exagerado concluir que lo que Unamuno encontró en Kleist fue un espíritu afín o, si se prefiere, un hombre (hombre real, de carne y hueso, con todas las implicaciones que eso conlleva en la filosofía unamuniana) atormentado por las mismas dudas que él. Sin embargo, y con independencia de la fecha en que el bilbaíno leyese a Kleist por primera vez, sería exagerado hablar de una auténtica influencia literaria del segundo sobre el primero, sino más bien del descubrimiento de un autor que le permitió constatar ideas que ya formaban parte de su pensamiento antes de conocerle. Por otra parte, el impacto del alemán en su vida fue palpable y duradero, y en todo caso anticipó (e incluso fomentó) la recepción de Kleist en España en los años sucesivos, por lo que la relación entre ambos ofrece una oportunidad privilegiada para analizar la preponderancia del propio autor sobre sus textos (pues el conocimiento del nombre y la fama del escritor siempre anteceden a su lectura por parte del neófito), así como el papel que las obras en lengua original desempeñan en las fases iniciales de la expansión internacional de un autor, llegue esta o no a consumarse en el futuro.

3.3. Der Zweikampf y su adscripción a la literatura detectivesca en la tradición de Edgar Allan Poe

Son dos los factores principales que explican la posición actual de la germanística con respecto a la relación entre *Der Zweikampf* y el género detectivesco. En primer lugar, el desarrollo entre las décadas de 1960 y 1970 de los estudios académicos en torno a este tipo de literatura (relegada hasta entonces a la minusvalorada categoría de la *Trivial-* o *Unterhaltungsliteratur*) había tenido como consecuencia la presunción de que figuras clásicas como Schiller, Hoffmann o el propio Kleist debían ser considerados los padres del género en Alemania⁴¹⁸, buscando así (de forma consciente o no) referentes canónicos que avalasen un tipo de textos cuyo valor literario estaba puesto en entredicho. En segundo lugar, y contrariamente a lo que cabría esperar de la última obra literaria completada por Kleist (en un momento, por tanto, en el que este se había consolidado ya como autor de prosa), una parte importante de la crítica ha tendido a relegar *Der Zweikampf* a una posición secundaria con respecto a sus títulos anteriores aludiendo al desequilibrio estructural entre las dos tramas que articulan el relato; intervenciones como la de Wichmann, que reprocha a Kleist su incapacidad para ceñirse a un solo argumento (1988: 221), o la de Steig, quien subraya el carácter irreconciliable de los elementos combinados (1901: 536), suponen una advertencia contra la tentativa de acentuar los elementos de corte detectivesco presentes en la primera parte, la de la investigación por asesinato, pues la historia de Littegarde parece a priori rechazar su propia premisa en favor de una historia de corte sobrenatural o divino. En consecuencia, las alusiones a la obra en el contexto de su posible adscripción al género detectivesco (bien como precursora o como ejemplo temprano) acostumbran en la actualidad a desmentir esta hipótesis de manera apresurada, ya sea basándose en la preponderancia del juicio divino con respecto al trabajo de investigación interrumpido por la coartada del conde Jakob der Rotbart o movidos por la necesidad de desligarse de esos nombres ilustres que, en el afán por conseguir «respectability for the German tradition of crime writing», amenazan con eclipsar «the works of less famous authors who are the true innovators in the field» (Wallace 2014: 92): así, Mary Tannert interpreta que la decisión de Dios manifestada a través del vencedor del duelo es más importante que las evidencias físicas, lo que revelaría una preferencia por lo superrracional contraria a la

⁴¹⁸ Cfr. Schönhaar (1969); Reinert (1973) y Freund (1975).

naturaleza del relato de detectives (Hall 2016: 34), y en la antología elaborada junto a Henry Kratz cita *Der Zweikampf* entre los falsos representantes del género que «permitted the scholar to remain with familiar texts even when a close reading revealed that they were not genuine examples of detective fiction» durante el proceso de consolidación del mismo en el seno de la Academia alemana (Tannert / Kratz 1999: 4). Dicho esto, y aun subrayando la pertinencia de las observaciones de Tannert, Kratz y Wallace con respecto a los riesgos de permitir que tan cuestionable estrategia de legitimación enmascare un enorme corpus de *Detektivliteratur* de indudable mérito que se ha venido produciendo en los países germanoparlantes desde el siglo XIX, es preciso plantearse hasta qué punto resulta acertado negar los lazos que unen *Der Zweikampf* con este género aludiendo de forma vaga a su naturaleza metafísica.

Es sin duda en la primera parte del relato donde se concentran los rasgos más reconocibles de la estructura esperable en una novela de detectives. La apertura misma, con el misterioso asesinato de Wilhelm von Breysach, despierta en el lector contemporáneo (pues recordemos que en la época de Kleist aún no se habían fijado estas convenciones) una expectativa de resolución. Este hecho marca una primera y fundamental diferencia entre la tradición del *Kriminalroman* y la del *Detektivroman*, pues, como sintetiza Richard Alewyn (1998: 53. Cit. en Hall 2016: 27), el foco de interés de la segunda no pasa por la exposición del hecho criminal en sí, sino por el desentrañamiento del misterio. En concreto, expone Heinrich Henel,

Die Kriminalgeschichte macht den Leser zuerst mit dem Täter, dann mit der Tat, zuletzt mit den Folgen der Tat bekannt; sie interessiert sich für die seelischen Vorgänge, die zu der Tat geführt haben [...] Umgekehrt die Detektivgeschichte. Sie beginnt mit dem Auffinden der Leiche, rekonstruiert die Tat aus Indizien und kommt am Ende dem Verbrecher auf die Spur; ihr Interesse gilt der geistigen Arbeit des Detektivs, so daß die Motive des Täters nur als Indizien oder zur Sicherung des juristischen Tatbestands in Betracht kommen (1979: 86. Cit. en Hall 2016: 27)⁴¹⁹.

⁴¹⁹ Pese a la mención explícita de un *Leiche* por parte de Henel, no es estrictamente necesario que se haya cometido crimen alguno para desarrollar una historia de detectives (Rzepka: 2005: 10), pero estas variaciones del modelo no son, por motivos obvios, susceptibles de confundirse con un *Krimi*, como sí podría suceder con *Der Zweikampf*. Asimismo, es preciso matizar que la clasificación de Henel (aunque quizá más cercana a la concepción anglosajona del género, que distingue también entre la *criminal fiction* y el subgénero de la *detective fiction*) no es indiscutible en Alemania. Por ejemplo, Peter Nusser prefiere establecer un límite entre *Kriminalliteratur*, que se ocuparía del descubrimiento y castigo del culpable, y la *Verbrechensliteratur*, centrada en las motivaciones del criminal y su conflicto interior (2009: 1). A efectos de la presente investigación, en ambos casos estaríamos manejando un criterio similar para

Esta estructura debe ir acompañada de una investigación propiamente dicha centrada en la identificación del culpable, y eso es precisamente lo que la viuda, «zur Erfüllung ihrer zweiten Regentenpflicht»⁴²⁰ (DKV III, 316), decide emprender en las páginas iniciales. Un extenso pasaje detalla a continuación el pormenorizado análisis que se lleva a cabo del arma homicida:

Inzwischen fand man an demselben nichts, das den Eigentümer hätte verraten können, außer etwa, daß er, auf befremdende Weise, zierlich und prächtig gearbeitet war. Starke, krause und glänzende Federn steckten in einem Stiel, der, schlank und kräftig, von dunkelm Nußbaumholz, gedrechselt war; die Bekleidung des vorderen Endes war von glänzendem Messing, und nur die äußerste Spitze selbst, scharf wie die Gräte eines Fisches, war von Stahl. Der Pfeil schien für die Rüstkammer eines vornehmen und reichen Mannes verfertigt zu sein, der entweder in Fehden verwickelt, oder ein großer Liebhaber von der Jagd war; und da man aus einer, dem Knopf eingegrabenen, Jahreszahl ersah, daß dies erst vor kurzem geschehen sein konnte (ibíd.).

Una vez determinado que no se trata de una flecha cualquiera, el canciller aconseja enviarla a todos los talleres de Alemania hasta dar con el que confeccionó la lujosa herramienta, y cinco lunas después esta estrategia da sus frutos cuando un artesano de Estrasburgo reconoce su creación y afirma haberle vendido tres años atrás un juego completo a Jakob der Rotbart. Hasta este punto los acontecimientos estaban respondiendo paso por paso a un riguroso trabajo policial, pero entonces es cuando entra en juego la confesión del acusado que abre la trama de Littegarde y el juicio divino, el elemento que, por su naturaleza irracional y anticientífica, se antoja para la crítica antes citada irreconciliable con el método de deducción exigible a un auténtico detective. El problema de esta interpretación es que confiere al resultado del duelo (es decir, la manifestación física de la voluntad de Dios) una infalibilidad que, en la práctica, no existe ni en el desarrollo de la historia ni en el modo en que Kleist la presenta. En oposición a esta lectura tradicional del relato, desde hace décadas ha ganado adeptos la teoría de que el juicio es en realidad «völlig belanglos» (Breuer 2013: 144). Si bien los

distinguir las historias de detectives del resto de obras literarias con un crimen como centro de la trama: el énfasis en el proceso de identificación del criminal.

⁴²⁰ Que sea la esposa de la víctima quien se preocupe de localizar a un experto para resolver el misterio se aleja en este caso de los tópicos del género por el detalle de que esta no actúa por motivos personales o económicos, como sería esperable, sino a causa de los deberes que ha contraído como nueva gobernante.

personajes recurren a lo irracional al verse sobrepasados por su incapacidad para desentrañar el misterio usando la lógica, eso no implica que lo sobrenatural se presente como alternativa viable para alcanzar la verdad, sino más bien al contrario: la renuncia a continuar la investigación amparándose en la intervención divina trae consigo la necesidad de forzar el sentido de una serie de señales arbitrarias que dilatan la resolución del misterio. Como en *Das Erdbeben in Chili* (aunque con un desenlace opuesto), estas señales supuestamente divinas son interpretadas a su conveniencia por unos personajes que, en su incapacidad por reconocer el error de buscar una trascendencia o un significado oculto donde no lo hay, responden al fracaso de sus predicciones llevando a cabo una nueva lectura de lo ocurrido que salvede la autoridad de Dios; tanto es así que Littegarde, pese a su absoluta certeza de ser inocente, se confiesa culpable solo porque «Gott ist wahrhaftig und untrüglich» (DKV III, 338). Lo azaroso de los acontecimientos se refleja en el tropiezo fortuito que supone la derrota de Friedrich von Trota: inicialmente visto como la certeza de la culpabilidad de Littegarde, la confesión de Jakob tras días de agonía (a causa de una herida que, en principio, no revestía de gravedad) obliga a replantear su sentido último, pues no se contempla la posibilidad de que Friedrich pudiese perder el duelo siendo su defendida inocente (pese a que, en realidad, sí que lo había perdido). Hee-Ju Kim (Breuer 2013: 145-46) destaca el alcance de la ironía kleistiana a al menos dos ámbitos: la tendencia anacrónica del Romanticismo (Wittkowski 1972) y la tendencia humana a la superstición. En este sentido, llama la atención el hecho de que siempre que se menciona la voluntad de Dios para justificar el «milagroso» desenlace se ofrezca de forma complementaria una explicación racional de los hechos (Breuer 2013: 146)⁴²¹; así, el narrador encuentra en la curación de Friedrich «eine besondere Fügung des Himmels» al mismo tiempo que alude a la «Stärke seiner Natur» (DKV III, 334); de forma aún más significativa, el agravamiento de la herida que acabará por matar a Jakob podría parecer un castigo de Dios, pero el narrador se encarga de ofrecer un punto de vista mucho más terrenal al indicar que «eine Radikalkur gepriesene Heilmittel vergrößerte nur, wie man heut zu Tage leicht eingesehen haben würde, statt ihm abzuhelpfen, das Übel» (ibíd.: 342). De este modo, los fenómenos que, por inexplicables, quedan relegados al ámbito de la superstición para los personajes del relato resultan tener en última instancia una justificación lógica que ellos no quieren o no pueden ver:

⁴²¹ Cfr. también Demeritt (1987: 46).

no solo no puede acusarse a Kleist de defender «the assumption [...] that the winner of the duel has God on his side, and that God's will matters more than physical evidence in determining guilt» (Hall 2016: 34), sino que este sugiere de hecho todo lo contrario.

Por supuesto, podría argumentarse que las intenciones del autor no tienen por qué coincidir con el proceder de los protagonistas y que, de forma innegable, la investigación de asesinato de *Der Zweikampf* nunca llega a consumarse. Sin embargo, el proceder de Friedrich von Trotta tampoco encaja por completo con la visión oscurantista achacable al resto de personajes. Aunque es cierto que él también se remite a Dios como garantía última de la verdad (y que incluso trata de explicar su momentánea derrota como un castigo por sus propios pecados [DKV III, 336]), rechaza rendirse aludiendo a que ningún mortal puede interpretar los misteriosos designios del Creador y cataloga la sentencia del juicio divino como el resultado de las «willkürlichen Gesetze der Menschen» (ibíd.: 335), lo que en definitiva supone la negación de que esta práctica (llevada a cabo no por Dios, sino por los imperfectos humanos) ofrezca garantía alguna. El final del relato, con la paradójica modificación de los estatutos del juicio divino por parte del emperador, constituye un sutil juego irónico que confirma las sospechas de Friedrich (Breuer 2013: 147-48): Dios manifestará su voluntad «wenn es Gottes Wille ist» (DKV III, 349); es decir, solo si Él quiere. La diferencia entre el protagonista y el resto es que este no se deja llevar por el fanatismo, sino que está abierto a cambiar su visión del mundo. Es, en definitiva, el único que se esfuerza por interpretar los hechos de forma objetiva, lo que se manifiesta en el modo en que se presenta al personaje: leyendo el acta de legitimación del difunto conde (ibíd.: 314) y, más adelante, rodeado de las actas de un proceso sobre el que está trabajando en su mesa (ibíd.: 325)⁴²². Si recurre al juicio por combate en primer lugar es porque ni siquiera cuando se dispone a partir hacia Basilea con su séquito se le ocurre «die Art und Weise, wie er seinen Beweis vor Gericht zu führen gedachte» (ibíd.: 327), y no necesariamente por su fe en lo sobrenatural; a pesar de ello, toma esta decisión movido por una voz interior que le habla «weit lebhafter und überzeugender, als alle Versicherungen, ja selbst als alle Rechtstründe und Beweise» del tribunal (ibíd.: 326), pero una vez celebrado el duelo, y en vista de los acontecimientos, reniega de su validez. ¿Significa eso que ignora las pruebas y la voz de la razón? El léxico empleado

⁴²² Nótese que su decisión de romper la carta de los hermanos de Littegarde en medio del juicio «nach einem flüchtig hinein geworfenen Blick» (DKV III, 329) pone de manifiesto que no es su cualidad de escrito la que confiere valor a un texto, sino el acto de saber interpretarlo.

(«überzeugen») no parece consistente con esta hipótesis, sino que apunta a la naturaleza racional de las decisiones de Friedrich. Partiendo de esta base, Linda C. Demeritt (1987: 39-40) argumenta que el choque de medios antagónicos para acceder a la verdad no puede ser el del *Gefühl* contra el *Verstand*, sino que son dos tipos diferentes de razonamiento los que intervienen tanto en la creación como en la resolución del conflicto⁴²³. Mientras que la sociedad se encuentra paralizada por sus propias convenciones, está movida por intereses personales (la prosperidad de su gobierno en el caso de la viuda, la riqueza para Jakob y los hermanos de Littegarde, etc.) y es incapaz de cuestionarse los hechos que se les presentan como ciertos (por lo que nadie duda de la declaración de Jakob ni se pregunta si puede haber otra explicación para que este posea el anillo), Friedrich tiene una forma de pensar abierta que le lleva a ver más allá de lo meramente tangible y a ser capaz de criticar sus postulados previos (ibíd.: 40-41). Expresado en sus propias palabras, es el único que, «nach jeder vernünftigen Schätzung der Verhältnisse», puede abstraerse de una interpretación «beschränkt» y «kurzsichtig» (DKV III, 336). La intención de Kleist sería entonces la de contraponer dos modos de pensar diferentes, de cuyas consecuencias se concluye que «the societal, closed manner of thought results in deception, injustice, and in a manner of life unworthy of man. In contrast, Friedrich's manner of thought, guided by unselfishness und openness, has been seen to lead to truth and justice» (Demeritt 1987: 48). De nuevo, esto no significa que los demás personajes no usen la lógica, sino que esta se ve pervertida por sus intereses o su incapacidad para ver más allá. De forma sintomática, la confesión de Jakob no basta por sí misma para cambiar el veredicto: aun cuando la voluntad divina manifestada en su deterioro físico debiera ser el único argumento necesario para absolver a Littegarde, el narrador apela a la plausibilidad de su nueva versión al decir que «[n]un hatte man, trotz der Sittenlosigkeit seines Lebenswandels, doppelte Gründe, an die innerliche Redlichkeit dieser Versicherung zu glauben» (DKV III, 343), que son las que el prior *deduce* para terminar de resolver el misterio.

Por otra parte, y he aquí el punto que aleja a Friedrich del arquetipo de detective que encarnan Dupin o Sherlock Holmes, el protagonista de *Der Zweikampf* no ejerce como investigador; de hecho, el trabajo de observación más detallado del relato, el del análisis del arma, no lo realiza él. Al carecer de un detective como tal, el método de

⁴²³ Como señala Demeritt, esta tesis es consecuente con la opinión vertida por el propio Kleist en una carta a Wilhelmine von Zenge del 28 de marzo de 1801: «Aber der Irrthum liegt nicht im Herzen, er liegt im Verstande u. nur der Verstand kann ihn heben» (DKV IV, 210).

análisis y deducción inmortalizado por Poe se desprende aquí de una combinación de esfuerzos y facultades corales: la metodología inicial, interrumpida tras la confesión de Jakob, sumada a la disposición de Friedrich. Este último punto, no obstante, es en realidad una de las premisas más importantes de *The Murders in the Rue Morgue*. El relato comienza con una exposición de los distintos tipos de razonamiento en la que Poe destaca dos métodos: el del jugador de ajedrez y el del *whist*, que no solo debe seguir la lógica de forma mecánica, sino también observar los gestos de sus oponentes para tratar de predecir sus cartas. La segunda clase, ejemplificada por el caso de Dupin, requiere una actitud abierta e imaginativa para funcionar con éxito. Este, como Friedrich, decide intervenir de forma desinteresada para salvar a un falso acusado: no es la ambición lo que le mueve (pues ni siquiera es un detective profesional, sino que resuelve enigmas para divertirse), por lo que su compromiso con la verdad es total. A la vez, el rasgo que el narrador destaca al manifestar su admiración por el personaje es «the vivid freshness of his imagination» (Poe 1978a: 317), cualidad que le aleja del inspector encargado del caso. El modo en que Dupin lo describe al final del relato guarda, en consonancia con los dos tipos de razonamiento expuestos al comienzo, un interesante paralelismo con los motivos por los que los personajes de *Der Zweikampf* no logran ver más allá de los datos que tienen delante y, por tanto, fracasan en sus intentos de alcanzar la verdad:

“Let him talk [...] Nevertheless, that he failed in the solution of this mystery, is by no means that matter for wonder which he supposes it; for, in truth, our friend the Prefect is somewhat too cunning to be profound. In his wisdom is no *stamen* [...]. But he is a good creature after all. I like him especially for one master stroke of cant, by which he has attained his reputation for ingenuity. I mean the way he has ‘*de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas*’ (ibíd.: 340-41).

En este sentido, y si bien la ausencia de un detective puede esgrimirse como argumento para alejar *Der Zweikampf* del género al que da nombre este arquetipo literario, no es menos cierto que, en una época en la que dicho género aún no existía como tal, el relato de Kleist reúne los requisitos previos fundamentales para que esta clase de historias se desarrollen. En términos históricos puede explicarse esta discrepancia debido a que, al encontrarnos en una fase fundacional del género (previa, por tanto, a que sus convenciones centrales cristalicen y a que la presión del mercado dé forma al modelo de más éxito), lo más frecuente es que aparezcan toda clase de experimentos literarios

dispuestos a llenar el mismo nicho (Moretti 2005: 77). Siendo consecuentes con una catalogación estricta, ignorar las similitudes que sugieren una afinidad tipológica o incluso filogenética entre *Der Zweikampf* y el relato de detectives puede traer como consecuencia que se ponga en duda la pertinencia de conceder esta etiqueta a obras indiscutiblemente canónicas, incluyendo *The Murders in the Rue Morgue*. En este caso, Poe viola una de las convenciones más citadas como centrales para el género: la idea de juego o puzzle; es decir, la noción de que el autor debe proporcionar al lector las pistas necesarias para que este trate de resolver el misterio al mismo tiempo que lo va leyendo, en una suerte de competición con el propio detective (Rzepka 2005: 14). Aunque, de un modo que recuerda a los momentos en que se nos presenta al personaje de Friedrich en *Der Zweikampf*, el método de Dupin concede una innegable importancia al acto de leer (como se manifiesta en su curiosidad por las noticias del periódico, o en el hecho de que cuanto sabe sobre orangutanes se deba a un artículo escrito por Cuvier), esta referencia no se traduce en un reto factible para el lector, pues la idea de que un mono sea el responsable de los asesinatos no es en absoluto razonable contando solo con la información disponible (Rosenheim 1997: 68). Es más, Poe guía a sus lectores en la dirección opuesta desde el mismo instante en que el título sugiere de forma inequívoca un responsable humano, ya que ningún animal puede ser condenado por asesinato (Rzepka 2005: 79). En consecuencia, podemos concluir que tanto Kleist como Poe incurren en la ruptura de al menos una de las reglas de oro formuladas por Wright: si el primero no cumple el requisito de que «the detective novel must have a detective in it», para el segundo no es cierto que el lector deba tener «las mismas oportunidades que el detective para resolver el misterio» ni que las pistas deban ser «expuestas y descritas con claridad» (1992: 189-90). En realidad convendría poner en duda hasta qué punto es esta última una condición *sine qua non* para conceder la adscripción genérica a un relato (pues, tal y como pone de manifiesto el análisis de Moretti, el mismo criterio dejaría fuera también la mitad de las historias de Sherlock Holmes [2005: 73]), pero la comparación sirve para relativizar la rigidez de estas normas (y más cuando lo que se discute no es la pertenencia como tal de *Der Zweikampf* al género, sino su relación con este). En cualquier caso, llama la atención que esta «falta» achacable a Poe y Doyle no lo sea (al menos desde el punto de vista formal, como se precisará más adelante) para Kleist, quien sí se preocupa por ofrecer pistas en torno a la identidad del asesino. Siguiendo un método similar a la forma en que *Die Marquise von O...* apuntaba a la culpabilidad del conde mucho antes de que la propia marquesa fuese consciente de ello,

el narrador de *Der Zweikampf* no es imparcial, sino que favorece con su presentación de los hechos a Friedrich y Littegarde. El episodio del juicio previo al desafío lanzado por Friedrich es especialmente rico en esta clase de indicios: en cuanto a la carta con la que los señores de Breda tratan de inculpar a su hermana, se recuerda que el contenido de la misma es «unedelmütig und unwahrhaftig» (DKV III, 327), y el ofrecimiento de Jakob es puesto en duda al admitir que «[j]a, diese Teilnahme [...] wirkte selbst höchst vorteilhaft auf die Meinung des in seinem Wohlwollen für ihn sehr wankenden Volks» (ibíd.: 328). Incluso cuando todo estaba ya dispuesto para fallar contra Littegarde y Friedrich, las sospechas del lector contra Jakob, a quien se representa de forma lo bastante ambigua como para no ser exculpado con la misma rapidez que en la historia, son compartidas por el propio emperador, quien no puede ocultar «eine Art von Mißtrauen» hacia él (ibíd.: 342). En tercer lugar, las razones que convencen al prior de la veracidad de la confesión de Jakob pueden leerse más bien como una exposición dirigida a que el lector complete de forma satisfactoria un enigma en el que pocos de los agentes involucrados requieren de argumentos semejantes para saltar de una conclusión a otra. Así, el propósito de Kleist al alimentar la desconfianza hacia Jakob sería el de exponer la fragilidad del método de razonamiento que a punto está de condenar a los protagonistas a la hoguera (tal y como constata con horror el emperador al final del relato): es imprescindible que el narrador ofrezca los datos suficientes para que el lector haya ido elaborando de forma autónoma su propia teoría sobre el auténtico culpable del asesinato, pues es el contraste entre sus sospechas y las erróneas conclusiones de los jueces lo que revela la ineficacia de dicho método y la validez del de Friedrich.

Una vez sugerida la hipótesis de que *Der Zweikampf* avanzase varias premisas fundamentales de la ficción detectivesca temprana (el método inductivo, la actitud abierta y no comprometida del investigador y el papel de la imaginación en el planteamiento de hipótesis), es preciso preguntarse si pueden existir conexiones constatables entre dicha obra y la de Poe. En aras de una mayor claridad, estas serán divididas en tres categorías en función del grado de cercanía que entrañan: el uso de fuentes análogas, el uso de fuentes comunes y, para finalizar, la posibilidad de una relación filogenética (bien a través de una influencia directa o bien mediada; es decir, con la intervención de un tercer autor influido por Kleist y al que Poe leyese). En cuanto al primer grupo, la crítica acostumbra a señalar una serie de factores que impulsaron de forma decisiva los «relatos de raciocinio» de Poe: el desarrollo de la medicina y la consolidación del método científico, el crecimiento de las ciudades propiciado por la

revolución industrial (con el consiguiente aumento de la criminalidad en las grandes metrópolis como París o Londres y la necesidad de profesionalizar los cuerpos de policía) y la publicación de noticias y crónicas de crímenes reales, que experimentaron un enorme auge gracias a la aparición de nuevos periódicos y revistas (Rzepka 2005: 51-71). En cuanto a este último punto, además de constituir un oportuno recurso narrativo (esta es precisamente la premisa de *The Murders in the Rue Morgue*: la lectura por parte de Dupin y su acompañante de una noticia referente a los crímenes en la *Gazette des Tribunaux*), no cabe duda de que Poe se inspiró en su conocimiento personal de casos reales para idear sus relatos⁴²⁴. Con unas raíces que se hunden hasta el Renacimiento, la publicación de crónicas criminales modernas en Inglaterra encuentra su máxima expresión en el llamado *Newgate Calendar*, que nació como un boletín mensual en el que el vigilante de la prisión Newgate recogía los ajusticiamientos y las historias de los prisioneros condenados entre 1698 y 1719; debido a su enorme éxito, pronto aparecieron ediciones no autorizadas e imitaciones de toda clase, e incluso copias más o menos fidedignas de las actas de los juicios (Rzepka 2005: 51). En lo que respecta a Kleist, y pese a que existe una edición en cinco volúmenes de 1774 que este pudo o no conocer, resulta más interesante señalar otra posterior de Andrew Knapp y William Baldwin (1824-25) en cuyo prefacio señalan los editores que las historias recogidas sirven para probar cómo el crimen siempre va seguido de su correspondiente castigo (ibíd). Como han señalado diversos autores⁴²⁵, en muchas de ellas se refuerza la idea de que es la voluntad de Dios la que se esconde tras los esfuerzos de la comunidad por detener a los criminales, lo que articula una legitimación de la justicia basada en la Providencia divina que evoca de manera inevitable la temática de *Der Zweikampf*. Esto no quiere decir, claro, que Knapp y Baldwin defendiesen que el propio Dios fuera el responsable de identificar al culpable, como sí creían los partidarios del juicio por combate medieval, sino que más bien sirve como pretexto para reivindicar la utilidad moral de un volumen que de otro modo podría haber sido tildado de escabroso o sensacionalista. Cumplido el primer cuarto del siglo XIX, la revolución científica se había propuesto eliminar por completo la figura de Dios como factor a tener en cuenta en la astronomía, la química y demás disciplinas empíricas: en una concepción mecanicista del universo, y a medida que los dogmas bíblicos comenzaban a ser puestos

⁴²⁴ De forma destacada, *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) está basado en la tragedia de Mary Cecilia Rogers, trasladando la acción de Nueva York a París. El propio Poe vendió el relato como la posible solución al caso real (Silverman 1992: 205).

⁴²⁵ Cfr. Kayman (1992: 62).

en duda ante las abrumadoras evidencias geológicas de la formación de la Tierra, el Creador debía quedar relegado a un papel de «ingeniero divino» sin participación activa en el mundo (ibíd.: 34-35). Esta progresiva secularización del pensamiento occidental se antoja clave para comprender el posterior éxito de los relatos de detectives, cuyo método inductivo es reflejo del de los científicos de este periodo. En este contexto, los postulados de *Der Zweikampf* ejemplifican a la perfección el arrinconamiento de Dios como agente histórico, aunque sin llegar a su completa erradicación: nada en el texto sugiere que Kleist promoviese el ateísmo, sino en todo caso la idea de que el ser humano no puede acceder a un conocimiento de primera mano de lo divino porque el Creador no interviene en el mundo o, si lo hace, deja tras de sí señales confusas (pese a lo cual, como sucederá una década más tarde en el volumen editado por Knapp y Baldwin, su existencia sigue siendo presentada como garantía de una moral que es, a su vez, la base de todo principio jurídico).

No obstante, poco tuvo que ver el éxito entre el público del *Newgate Calendar* con estas cuestiones morales: lo que los lectores buscaban en realidad era recrearse en el desprecio a sus criminales más viles o en la admiración hacia los inofensivos pícaros que, con su astucia, lograban burlar a las fuerzas del orden (ibíd.: 52). El mismo fenómeno editorial se identifica claramente en la Alemania del 1800, donde hacía décadas que se venían publicando calendarios, crónicas de asesinatos, *Moritäten-* y *Bankelsänger*, *species facti* y novelas, biografías y piezas teatrales sobre bandidos, asesinos o suicidas⁴²⁶. Pese a que en este momento aún no puede hablarse de la existencia del género de la *Kriminalliteratur* como tal (pues ni autores ni lectores tenían conciencia del mismo), esta clase de historias se convertirían en una fuente inagotable de casos para los detectives literarios, y su popularización sería clave en la acogida que pocas décadas más tarde tendrían las novelas de detectives escritas según el canon que Poe contribuyó a formar. La permeabilidad entre estas formas literarias estuvo propiciada por la cercanía entre los conceptos de literatura y jurisprudencia propias de la época (Künzel 2003: 23-24)⁴²⁷, algo especialmente relevante en el caso de Kleist, cuya formación en materia jurídica durante los años en que trabajó para la administración de

⁴²⁶ Cfr. Breuer (2018). Agradezco al profesor Breuer que me facilitara el borrador de su trabajo con anterioridad a su publicación.

⁴²⁷ Sobre el concepto de «literatura» en la transición al siglo XIX, véase el capítulo 1.2.2. del presente trabajo.

Königsberg (1805-06) le influyó de manera notable⁴²⁸. Con su prosa revitaliza y al mismo tiempo subvierte las *Fall-* y *Mordgeschichten* desde dos ámbitos diferentes: como redactor de los *Berliner Abendblätter*, Kleist tuvo conocimiento de primera mano de las noticias que le proporcionaba la jefatura de policía de Berlín (noticias, eso sí, que no dudó en ampliar y dramatizar en su periódico⁴²⁹), mientras que como autor emplea el crimen como argumento o motivo recurrente de la práctica totalidad de sus relatos (Breuer 2018: 271-72). En *Der Findling* se exponen de forma cronológica el intento de violación de Nicolo a su madre adoptiva, su muerte a manos de Piachi y la ejecución a la que este último es condenado; en *Die Verlobung in St. Domingo*, Gustav dispara a Toni creyéndola culpable de traición para luego quitarse la vida al darse cuenta de su error, y en *Michael Kohlhaas* se presenta de principio a fin una historia de faltas y castigos que culmina con todos los personajes principales (protagonistas y antagonistas) siendo juzgados por sus delitos. En todos ellos se conoce de antemano a los culpables, con lo que no se sigue un esquema narrativo de búsqueda de la verdad, sino de «búsqueda de la justicia»; en contraste, la madre de *Die heilige Cäcilie* emprende una investigación para conocer el paradero de sus hijos, la marquesa de *Die Marquise von O...* busca esclarecer la identidad del padre de su hijo y los personajes de *Der Zweikampf* se enfrentan a la resolución de un caso de asesinato. Con todo, apunta Breuer, ninguno de los relatos se ajusta por completo a los esquemas de las historias sobre crímenes de esta época: el hecho de que el centro de los mismos sean los acontecimientos más que los personajes y sus motivaciones y que, de forma velada, el narrador subvierta el discurso ilustrado que finge mantener son muestra de que

[s]eine Erzählungen stellen geradezu eine böswillige und gelegentlich fast komische Kontrafaktur der traditionellen Fallgeschichten, auf die sie sich dezidiert beziehen, und speziell der Kriminalerzählungen dar, deren Grundlagen sie torpediert, bevor sie überhaupt ihren Siegeszug angetreten hat (ibíd.: 272).

⁴²⁸ Cfr. Kiefner (1989) y Breuer (2013: 90-97). Igualmente destacable (aunque difícil de determinar) es el papel que pudo desempeñar en la familiarización de Kleist con este tipo de textos el que fuera maestro suyo de retórica y editor del *Magazin schrecklicher Ereignisse und fürchterlicher Geschichten* (publicación responsable en gran medida del «giro antropológico» de la *Kriminalliteratur* alemana), Heinrich August Kerndörffer (cfr. Breuer 2018: 268).

⁴²⁹ La publicación de informes policiales junto con textos sobre filosofía, arte o literatura constituyen para Sibylle Peters «ein intertextuelles Verweisnetz» entre distintas tipologías textuales (Peters 2003: 98. Cfr. también Breuer 2018: 272).

En lo que respecta a *Der Zweikampf*, Breuer considera la investigación por asesinato un «ästhetisches Spiel» en el que la respuesta no deja de ser evidente (ibíd.: 271), y es que, como señala Jochen Schmidt (2003: 288), los sucesivos giros argumentales no consiguen impedir que la verdad salga a la luz, de tal forma que el lector debería ser capaz de identificar al asesino desde el principio. En cualquier caso, y por convincentes que puedan ser sus sospechas iniciales, tampoco puede obviarse que la falta de confirmación «oficial» provoca en aquellos lectores que ya creen conocer la respuesta al misterio una expectativa de resolución equiparable a la suscitada por un acertijo al uso: el desarrollo de la trama de Littegarde y la consiguiente dilatación del juicio por asesinato generan dudas, no ya sobre un aparente giro que exima al conde, sino hasta sobre si el asesinato terminará por desvelarse o no. Aun aceptando los recelos de Breuer, el ejercicio de deducción que se propone en *Der Zweikampf* precede formal (o estéticamente) al característico de las obras de madurez del género detectivesco, pero en cuanto a su puesta en práctica (y con independencia de las intenciones de Kleist) se plantean en realidad dos opciones distintas: o bien el lector duda de la identidad del asesino (en cuyo caso, como es canónico en la actualidad, concentrará sus esfuerzos en descubrirla antes de finalizar la lectura) o bien, como consecuencia del abandono de la investigación al introducirse la trama de Littegarde, duda de que los personajes descubran lo que él ya sabe. En cierto modo sigue existiendo un reto para el lector de principios del siglo XIX, solo que en este escenario es de corte poetológico: una vez subvertidas las expectativas genéricas al fracturar el esquema de las historias de criminales de su época, el misterio pasa a ser la naturaleza del relato en sí. Podemos concluir que el tratamiento de estos materiales literarios por parte de Kleist es distinto al que hace Poe en torno a tres décadas después, aunque no por ello resulta menos relevante el hecho de que ambos acudan a fuentes análogas.

En cuanto a sus fuentes comunes, es probable que la más antigua de ellas sea el *Edipo rey* de Sófocles, obra comúnmente citada como antecedente del género detectivesco por el trabajo de investigación desarrollado por su protagonista (Rzepka 2005: 16): la resolución del misterio de quién mató a Layo y el descubrimiento de los auténticos orígenes de Edipo conforman el argumento central del drama, con la interesante variación (si es que cabe usar esta palabra para referirse a un texto dos mil años anterior a Poe) de que culpable e investigador resultan ser la misma persona.

Kleist, por su parte, conoció con toda seguridad el *Edipo rey*⁴³⁰, y su influencia ha sido puesta de manifiesto en referencia a la estructura del *analytisches Drama*, que reprodujo primero en *Der zerbrochene Krug* y más tarde (y en forma novelada) en *Der Zweikampf* (Breuer 2013: 144). En este sentido, y al margen del parecido que se desprende del empleo por parte de Kleist de la investigación de asesinato, es oportuno mencionar tanto la teoría de Karl Otto Conrady de que en la estructura del relato pueden distinguirse los cinco actos de la tragedia clásica (1951. Cit. en DKV III, 900) como su tendencia a prescindir de descripciones de paisajes e interiores en detrimento de la disposición física de los personajes, un recurso que recuerda a las acotaciones teatrales y que Müller-Salget (DKV III, 685) ejemplifica aludiendo a la descripción del duelo en *Der Zweikampf*.

Mucho más inmediata, y quizá también más importante, es la relación que ambas obras tienen con la novela de Voltaire *Zadig, o el destino* (1747)⁴³¹. Como en el caso del *Edipo rey*, la obra acostumbra a ser citada entre los precedentes del método deductivo empleado por los detectives literarios (Rzepka 2005: 16), y ha sido considerada una fuente tanto de Poe (Silverman 1992: 171)⁴³² como de Arthur Conan Doyle (Ginzburg 2013: 105). En cuanto al primero, resulta sorprendente comprobar hasta qué punto Poe renegaba del francés, a quien criticó con igual empeño desde el punto de vista filosófico (Frank / Magistrale 1997: 366) y el literario (Adams 1942); sin embargo, y pese a su nada disimulada hostilidad⁴³³, no cabe duda de que conocía su *Zadig*, pues lo menciona en la primera página del relato *Hop-Frog: or, the eight chained Ourang-Outans* al explicar que el rey que aparece en la historia «would have preferred Rabelais's *Gargantua*, to the *Zadig* of Voltaire» (Poe 2015: 359)⁴³⁴. Ciertamente, resulta difícil desligar la metodología de Dupin de la de Zadig aun cuando las aventuras de este último transcurriesen en un entorno sociocultural tan distinto de la Europa decimonónica como es la Babilonia preislámica, e incluso las descripciones de ambos personajes parecen responder al mismo modelo ideal: de Dupin se nos dice que «this young gentleman was

⁴³⁰ Cfr. el capítulo 2.2. del presente trabajo.

⁴³¹ Aunque posterior a esta, es preciso mencionar además otra obra de Voltaire que podría considerarse predecesora de la literatura policiaca: el *Tratado sobre la Tolerancia* (1763), en la que el filósofo francés trata de demostrar que la ejecución de Juan de Calas ha sido fruto del odio religioso infundado.

⁴³² Cfr. también la nota de Mabbot (Poe 1978b: 521).

⁴³³ Curiosamente, Poe utiliza a Voltaire para ilustrar hasta qué punto aborrece a otro célebre escritor: el mismísimo Goethe, de quien confiesa no sentirse «ashamed to say that I prefer even Voltaire to Goethe» (cit. en Frank / Magistrale 1997: 143).

⁴³⁴ Es probable que el comentario haga referencia al sentido del humor del que hace gala Rabelais, o bien a la poca inclinación del rey por la lectura (Poe 2015: 360).

of an excellent, indeed of an illustrious family» (Poe 1978a: 317), dato que quizá no dice mucho de sus dotes de deducción pero que coincide con la «buena índole fortalecida por la educación» de Zadig (Voltaire 1999: 26). Pese a que, como Dupin, el sabio protagonista de la novela homónima de Voltaire da muestras de su aventajado raciocinio en numerosas ocasiones, el episodio que suele señalarse como paradigmático de este parentesco literario es aquel en que consigue describir con total precisión el aspecto de una perra y un caballo desaparecidos a los que jamás ha visto en persona valiéndose tan solo de sus huellas⁴³⁵:

[...] En la arena vi las huellas de un animal y fácilmente deduje que eran las de un perro pequeño. Unos surcos ligeros y largos, impresos sobre pequeñas eminencias de arena, entre las huellas de las patas, me permitieron saber que se trataba de una perra cuyas tetas colgaban; por lo tanto, había tenido cachorros hacía pocos días. Otras huellas en sentido diferente, que parecían haber rozado constantemente la superficie de la arena junto a las patas delanteras, me enseñaron que tenía las orejas muy largas; y como me di cuenta de que la pisada de una pata era menos profunda que la de las otras tres, comprendí que la perra de nuestra augusta reina era, si me atrevo a decirlo, algo coja (ibís.: 38-39).

La importancia del pasaje en el contexto del desarrollo de las ciencias experimentales fue tal que, en una conferencia de 1880 sobre las teorías de Darwin, Thomas Huxley se refirió al «método de Zadig» para denominar al proceso de predecir de forma retroactiva; es decir, de inferir la causa a partir de sus efectos (Ginzburg 2013: 106). Y en 1834, una época aún más cercana a Poe, Georges Cuvier escribía lo siguiente a propósito de los incipientes estudios paleontológicos:

Today, anyone who sees only the print of a cloven hoof might conclude that the animal that had left it behind was a ruminator, and this conclusion is as certain as any in physics and in ethics. This footprint alone, then, provides the observer with information about the teeth, the jawbone, the vertebrae, each leg bone, the thighs, shoulders and pelvis of the animal which had just passed: it is a more certain proof than all Zadig's tracks (cit. en Ginzburg 2013: 106).

⁴³⁵ A su vez, Voltaire toma la historia del *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, obra supuestamente traducida del persa a mediados del siglo XVI por Cristoforo Armeno (Ginzburg 2013: 105). La fuente más antigua del pasaje podría ser el poema *Hasht-Bihisht* del sufí Amir Khusrow (1253-1325) (cfr. Ben-Amos 2006: 318), con lo que esta célebre búsqueda de huellas lo es también en lo filológico.

Por su parte, es más que posible que Kleist, conocedor como era de la obra de Voltaire, leyese el *Zadig*. No solo encontramos en el pormenorizado análisis de las huellas un precedente claro de la descripción de la flecha que acaba con la vida de Wilhelm von Breysach; además, el carácter de Friedrich von Trota y su rechazo a la superstición se hacen notar también en *Zadig* en episodios como el del médico Hermes⁴³⁶. Pero más relevante aún es que el acontecimiento que propicia el desenlace de la novela sea nada menos que un duelo, y uno cuyo aparente vencedor resulta ser engañoso. Para ganarse la mano de su amada Astarté (y, con ella, el trono de Babilonia), *Zadig* debe participar en un torneo compuesto de dos pruebas: la primera, en la que se valoran las habilidades de combate de los pretendientes, consiste en una serie de enfrentamientos que finalizan cuando solo quede un guerrero en pie. El protagonista logra de hecho imponerse en el último duelo, pero, aprovechando que todos los participantes deben ir ataviados con una armadura que oculta su identidad para evitar favoritismos, un rival roba la de *Zadig* mientras duerme para usurpar su identidad y es proclamado vencedor por los jueces. Desanimado, *Zadig* abandona la ciudad maldiciendo la Providencia, creyendo que «todo estaba gobernado por un Destino cruel que oprimía a los buenos y hacía prosperar a los caballeros verdes» (Voltaire 1999: 108). La diferencia fundamental con *Der Zweikampf* es que, al contrario de lo que sucede en el relato de Kleist, lo divino sí termina por manifestarse para resolver el conflicto. *Zadig* conoce a un sabio ermitaño que le pide que lo acompañe durante unos días, periodo durante el que es testigo de cómo el extraño realiza actos inexplicables para él, como quemar la casa de un hombre bueno, hasta que al final se revela su auténtica identidad: se trata del ángel Jesrad, y todo cuanto ha hecho tenía una razón (bajo la casa del hombre bueno, por ejemplo, se escondía un enorme tesoro). «Los hombres», explica, «[...] juzgan de todo sin conocer nada; tú eres el hombre que de todos más merecía ser esclarecido» (ibíd. 114). Kleist toma la idea de que ningún hombre (ni siquiera uno tan sobresaliente como *Zadig*) es capaz de discernir

⁴³⁶ En el primer capítulo, una flecha hiere al protagonista cerca del ojo izquierdo y le crea un absceso, por lo que llaman al célebre Hermes para que este impida que se quede tuerto. Al verlo, el sabio declara que el daño es irreparable, pues solo pueden curarse las heridas en el ojo derecho, nunca las del izquierdo. Con el paso de los días, sin embargo, la herida sana por sí sola, tras lo cual Hermes escribe un libro «en el que probó que no había debido curarse» (Voltaire 1999: 30). *Zadig*, al contrario que quienes se empeñan en aferrarse a un dogma aun cuando este no se ajusta a la realidad, rechaza incluso leer el volumen (un gesto más que significativo por parte de alguien que venera el saber escrito); otros personajes, en cambio, no sienten menoscabada la reputación del médico, e incluso lamentan su marcha más adelante (ibíd.: 33). Otra muestra del talante de *Zadig* está en su creencia de que el sol se encontraba en el centro del mundo, una enseñanza para nada extendida en la Babilonia de su época y que le cuesta que los magos le tilden de «enemigo del Estado» pero que él mantenía «sin enojo ni desprecio» (ibíd.: 27).

la voluntad de Dios por sí solo y de que esta solo se manifiesta a conveniencia suya (pues el ángel solo se presenta ante un mortal de todos cuantos pueblan la Tierra, aquel que más lo merecía), pero la radicaliza al no permitir que lo divino se personalice en el relato y dejar a juicio del lector si ha sido realmente la mano de Dios la que ha permitido el final feliz o solo el puro azar. Al final, Zadig acude a la segunda prueba (en la que se valora la sabiduría, en vez de la fuerza) y es capaz de demostrar que él había sido el justo vencedor de la contienda, al mismo tiempo que maravilla a los jueces con su intelecto: logra, por tanto, el trono de Babilonia y la mano de Astarté, pero únicamente porque antes ha escuchado la orden de Jesrad de acudir a Babilonia y su confirmación de que «no hay azar; todo es prueba, o castigo, o recompensa, o previsión» (ibíd. 115). Kleist, en cambio, no permite al lector ese consuelo, aun cuando el final de *Der Zweikampf* es también feliz.

Para finalizar, es lícito preguntarse si pudo ser que Poe conociera de primera mano la obra de Kleist, o al menos la de otros autores que fuesen de algún modo deudores del alemán. Desde el punto de vista morfológico, en el capítulo 2.5.1. ya se señaló que autores como Cuddon (1999: 816) mencionaban explícitamente a Kleist y Hoffmann como creadores de la *short story*, de la que Poe fue cultivador (y, durante mucho tiempo, su supuesto padre para no pocos críticos). Pero al margen de esta coincidencia genérica, el nombre de Kleist no aparece ligado al del bostoniano de forma relevante en otros ámbitos ni es mencionado nunca por este en sus escritos. Caso distinto es, en cambio, el de Hoffmann, que ya era propuesto como modelo de los relatos de Poe incluso en el siglo XIX, como prueba el prefacio de la edición de sus obras completas por R. H. Stoddard: «If Hawthorne's master was Tieck, as Poe declared, the master of Poe, so far as he had one, was Hoffmann» (Poe 1884: xiv. Cit. en Cobb 1908: 10). Se han escrito numerosísimas páginas dedicadas a probar o desmentir la supuesta influencia del alemán en él, desde los trabajos pioneros de Gruener (1904) y Palmer Cobb (1908) hasta el más reciente de M^a de los Ángeles González Miguel (2000), siendo en nuestros días generalmente aceptada la teoría de que «el autor de Boston tuvo acceso a la literatura del autor alemán» y de que «no hay dudas en cuanto a la relación literaria entre Poe y Hoffmann, y a las deudas de aquél con respecto a este» (González Miguel 2000: 215, 217). Gruener ya encontró indicios de ello en el hecho de que Poe se refiriese a sus obras como «phantasy pieces» (un término que Carlyle había empleado para denominar la composiciones de Hoffmann) y en las semejanzas entre el *Folio Club* y los *Serapionsbrüder* del alemán (1904: 9-12), pero es

en el ámbito de la tematología donde las comparaciones entre los relatos de uno y otro los revelan claramente emparentados. Sin ánimo de profundizar en una cuestión que ha sido estudiada con gran minuciosidad por los autores antes citados, cabe destacar que en 1894 Stedman y Woodberry ya repararon en las similitudes en el método analítico empleado por Poe en *Murders in the Rue Morgue* con *Das Fräulein von Scuderi* (Poe 1971. Cit. en González Miguel 2000: 21-22), una coincidencia que ha sido empleada para defender el papel de Hoffmann como precursor del relato de detectives y que lo sitúa para Tannert al mismo nivel que Kleist en la lista de falsos representantes del género (1999: 4). Considerando el respeto y admiración que Hoffmann profesó siempre a Kleist, ¿pudo acaso el trabajo detectivesco de *Der Zweikampf* influir a su compatriota y, a través de este, llegar a Poe?

Por desgracia, la respuesta a esta pregunta pertenece al terreno de la elucubración. Tampoco existe prueba alguna de que Poe leyese directamente *Der Zweikampf*, aunque sí contamos con argumentos suficientes para, al menos, no descartar de inmediato la posibilidad. Es seguro que el bostoniano fue conocedor de la literatura alemana de su época, como demuestran sus numerosas críticas, comentarios, citas textuales y demás referencias directas a filósofos y escritores de Alemania (González Miguel 2000: 32-35; Cobb 1908: 15-30); de hecho, como apunta González Miguel (2000: 44), si este no mencionó nunca a Hoffmann fue seguramente para no alimentar las acusaciones de quienes criticaban el parecido de sus textos con los relatos de terror alemanes: en 1833, el editor del *Southern Literary Messenger* (diario donde se publicó *Berenice*) advertía a sus lectores que «[w]hilst we confess we think there is too much German horror in his subject, there can be but one opinion as to his force and style» (cit. en Cobb 1908: 4), opinión que se convirtió en lugar común hasta el punto de que, en el prefacio de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), Poe tuvo que negar ese influjo de lo germánico defendiendo que el terror «is not of Germany, but of the soul» (ibíd.). No debería preocupar, por tanto, el hecho de que el nombre de Kleist no aparezca entre sus escritos: aunque a diferencia de Hoffmann, que sí gozó de popularidad en Inglaterra y Estados Unidos (al menos lo bastante como para que Carlyle y Walter Scott escribiesen sobre él en 1827 [González Miguel 2000: 31]), Kleist era por aquel entonces un desconocido cuyas obras no empezaron a traducirse al inglés hasta 1844, Poe pudo acceder directamente al original en alemán, pues es sabido que su conocimiento de esta lengua tuvo que ser lo bastante avanzado como para leer a Novalis y citar de memoria pasajes de otros autores (ibíd.: 35-41; Cobb 1908: 20-30). Con todo, estas pruebas son

demasiado circunstanciales como para sostener la tesis de que Poe fuese lector de Kleist, y mucho menos de que estuviese familiarizado con *Der Zweikampf*. Sin embargo, a la luz de los numerosos paralelismos temáticos y narrativos entre los relatos estudiados, del uso de fuentes análogas y comunes por parte de ambos escritores y de la aparición durante este periodo de otras obras alemanas afines a los presupuestos de la literatura de detectives, considero justificado reivindicar el papel de Kleist en la génesis y consolidación del género detectivesco, bien como precedente del mismo o como un ejemplo de desarrollo autónomo y paralelo a la forma canónica que representa Poe. *Der Zweikampf* ilustra de manera ejemplar una revolución en los ámbitos de lo científico, lo religioso, lo literario y lo social sin la cual este género nunca habría salido adelante en Europa y Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX, y constituye una valiosísima pieza en el marco de su progresiva realización a nivel transnacional, desde la Grecia de Sófocles hasta la Inglaterra de Arthur Conan Doyle, pasando por la India de Amir Khusrow, la Italia de Cristoforo Armeno, la Francia de Voltaire y la Alemania de Kleist y Hoffmann.

3.4. Das Erdbeben in Chili y *las raíces del horror cósmico lovecraftiano*

Let's say it once and for all: Poe and Lovecraft —not to mention a Bruno Schulz or a Frank Kafka— were what the world at large would consider extremely disturbed individuals. And most people who are that disturbed are not able to create works of fiction. These and other names I could mention are people who are just on the cusp of total psychological derangement. Sometimes they cross over and fall into the province of “outsider artists.” That's where the future development of horror fiction lies — in the next person who is almost too emotionally and psychologically damaged to live in the world but not too damaged to produce fiction. It's a delicate balance... and the determining factors are not predominantly literary (Ligotti / Wagner 2003: web).

Una comparación superficial de las biografías de Lovecraft y Kleist basta para constatar una serie de coincidencias que han propiciado la presencia de ambos en el Olimpo de los escritores malditos: como el alemán, Lovecraft tuvo que sobreponerse a la temprana pérdida de su padre, lo que no contribuyó a sosegar un carácter huraño y reclusivo

(descrito incluso como patológico) que marcó todas sus relaciones sociales ni a asegurar el porvenir financiero de la familia; fue de hecho incapaz de alcanzar por sus propios medios una felicidad ni una estabilidad económica duradera (su subsistencia se debió en gran parte a una herencia familiar que para el momento de su muerte ya casi había agotado) y tampoco pudo lograr en vida el reconocimiento de público o crítica, sino que murió siendo desconocido o criticado por casi todos⁴³⁷. Al tan familiar retrato del genio tocado por la desgracia y la locura pueden sumarse ecos más específicos, entre los que destacan la insistencia con la que el de Providence, desde su labor como periodista, urgía al gobierno de los Estados Unidos a entrar en la Primera Guerra Mundial en defensa de Inglaterra, que él como americano equiparaba a su patria (Joshi 2013: 210)⁴³⁸, o acaso la circunstancia de que su escaso éxito llegase de la mano de un género literario considerado inferior (el *pulp*, una serie de revistas de bajo coste herederas de los *penny dreadfuls* anglosajones y, en última instancia, comparables a las publicaciones de *Erzählungen* del siglo XIX); si bien Lovecraft no experimentó la desazón que Kleist sintió al saber que sus piezas narrativas más apreciadas que las dramáticas, sino que abrazó el *pulp* desde el comienzo de su carrera, cultivar una forma literaria de consumo dificultó aún más su apreciación por parte de críticos, académicos y representantes de la alta cultura: especialmente célebre fue el juicio de Edmund Wilson, quien en la edición de *The New Yorker* del 24 de noviembre de 1945 escribió que «the only real horror in most of these fictions is the horror of bad taste and bad art» (cit. en Joshi 2018: 155). Ambos son, por tanto, ejemplo de autores denostados por sus contemporáneos pero destinados a terminar alcanzando el estatus de escritores de culto, cuando no a formar parte del canon en sus respectivas literaturas. Ahora que, casi un siglo después de su muerte, la obra de Lovecraft parece haber comenzado a consolidarse como objeto de estudio de la Academia (y no solo por el título de icono popular que lleva décadas ostentando, sino por sus cualidades como escritor), el ejemplo de Kleist supone un

⁴³⁷ Para una biografía de H. P. Lovecraft, cfr. Joshi (2013).

⁴³⁸ En relación con este tema, un rasgo de la obra y la personalidad de Lovecraft que ha suscitado la atención de la crítica desde hace décadas fue su actitud abiertamente racista hacia toda cultura o etnia que no estuviese emparentada con el protestantismo anglosajón, un desprecio achacable al principio a su educación burguesa y puritana pero acrecentado en su madurez con motivo de su estancia en Nueva York, donde su precariedad económica le obligó a residir en barrios de inmigrantes (Houellebecq 2006: 99-105). La claridad con la que Lovecraft expresó este odio en sus cartas y hasta en sus textos literarios hace que cualquier comparación con Kleist a este respecto resulte en extremo simplista, por mucho que algunas voces críticas hayan querido señalar un supuesto racismo inherente a *Die Verlobung in Sto. Domingo* (cfr. el capítulo 2.3. del presente trabajo); en todo caso, sí que cabría analizar el efecto que esta «fama» (merecida en el caso de Lovecraft, dudosa en el de Kleist pese a su asimilación histórica por parte del Nacionalsocialismo alemán) pudiera haber tenido de cara a su consideración por parte de la Academia o a la difusión de sus respectivas obras.

precedente claro de cómo nuestra percepción de lo que constituye «alta» o «baja» cultura varía inevitablemente con el tiempo, así como un recordatorio a críticos e investigadores de que la frontera entre ellas es cada vez más permeable en la era de la Literatura Mundial.

Aunque ni los padecimientos comunes ni las coincidencias biográficas resultan plenamente satisfactorios para justificar semejanzas de mayor calado que puedan encontrarse en sus textos, el cuadro antes descrito resulta útil para contextualizar la presencia de ambos en una red de afinidades e influencias más amplia que comprende también varios nombres mencionados en epígrafes anteriores. Destaca en primer lugar el de Edgar Allan Poe, cuya relación con Kleist, aunque limitada en sentido puramente genealógico al empleo de fuentes comunes y a la posible mediación de otros autores como E.T.A. Hoffmann, trasciende (una vez más) los paralelismos vitales al compartir estos una serie de preocupaciones formales y temáticas⁴³⁹. Mucho más evidente es, por su parte, la deuda de Lovecraft con el bostoniano. En 1923, pocos años antes de comenzar a escribir el ciclo de relatos más célebre de su producción (del que se suele citar como punto de partida *The Call of Cthulhu*, de 1926), aún dice ser «fiel al estilo de los viejos maestros, especialmente Edgar Allan Poe» (cit. Houellebecq 2006: 69), y si bien Houellebecq describe una progresiva madurez de Lovecraft hasta alcanzar el punto en que podía «medirse con él» (ibíd.), las referencias explícitas a Poe no disminuirían en número ni siquiera en sus últimos años de vida: de forma destacada, pues se trata de dos de sus obras fundamentales, en *At the Mountains of Madness* (1931) se citan pasajes de *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (Houellebecq 2006: ibíd.), y en *The Shadow over Innsmouth* (1931) se menciona *The imp of the perverse* (Lovecraft 2002: 292); incluso su último relato conocido, *The Haunter of the Dark* (1935) cuenta con la participación de un tal Roderick Usher (Lovecraft 1990: 360), que remite a *The Fall of the House of Usher*. Ningún autor alemán puede compararse a Poe en cuanto a su influencia sobre Lovecraft⁴⁴⁰, pero esto no significa que este desconociese la literatura germana: aunque dedicado de forma mayoritaria a escritores angloparlantes, en su conocido ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1925) dedica varias líneas a Goethe, E. T. A. Hoffmann, Friedrich de la Motte Fouqué, Wilhelm Meinhold y, como

⁴³⁹ Aunque el capítulo dedicado a Poe estaba centrado en su confluencia con Kleist en el género del relato de detectives, sería deseable un análisis más profundo del modo en que ambos autores caracterizan lo terrorífico y sobrenatural en su obra.

⁴⁴⁰ Sirva como ejemplo de la actualidad que mantienen los estudios comparados entre ambos autores el reciente volumen titulado *The Lovecraftian Poe* (Moreland 2017).

representante del siglo XX, Hanns Heinz Ewers (Lovecraft 2010), mientras que en *Suggestions for a Reading Guide* (1936) recomienda leer a Goethe (destacando su Fausto), Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Heinrich Heine, Thomas Mann, Gerhard Hauptmann y Gerhard Sudermann (Lovecraft 2004)⁴⁴¹. Kleist, por su parte, no es mencionado ni una vez (algo comprensible, teniendo en cuenta la historia de su recepción en Estados Unidos), aunque no habría sido necesaria mucha atención al detalle por parte de Lovecraft para dar con su nombre a través de un escritor respetado por ambos, Matthew Gregory Lewis. Lovecraft destaca a Lewis como la gran figura que elevó el horror a «cotas nuevas de perversidad» (2010: 33), y califica *The Monk* como «una obra maestra de auténtica pesadilla cuyo global enfoque gótico está sazonado con adicionales pertrechos de morbosidad» (ibíd.); más adelante, sin embargo, confiesa que la novela «[...] se hace por desgracia interminable. Es demasiado larga y prolija, y echa a perder gran parte de su fuerza por su impertinencia y sus ataques demasiado torpes contra los cánones del decoro» (ibíd.: 34). En términos globales su valoración es positiva en tanto que concede a Lewis el mérito de no dejar que las explicaciones lógicas derrumben las imágenes espectrales que evoca, de romper con la tradición de Radcliff y de abrir «las posibilidades de la novela gótica» (ibíd.), pero ese tedio lector al que se ha hecho referencia impide quizá al estadounidense conceder mayor espacio a Lewis en su ensayo que el que la celebridad de su obra más conocida le obliga a reservar: de las muchas otras cosas que escribió, según el mismo Lovecraft indica, apenas enumera brevemente *The Castle Spectre* (1798), las *Tales of Terror* (1799), las *Tales of Wonder* (1801) y «una serie de traducciones del alemán» (Lovecraft 2010: 34), entre las que se encontraba *Mistrust; or, Blanche and Osbright* (una adaptación del *Die Familie Schroffenstein* de Kleist⁴⁴²).

Si bien los nexos entre los autores que forman esta constelación no sirven para sustentar la tesis de una influencia de Kleist en Lovecraft (ni siquiera mediada, pues el efecto que este pudiera haber tenido en Lewis o en Hoffmann sería ya casi imperceptible para el americano), no puede pasarse por alto la persistencia con la que los mismos nombres aparecen relacionados una y otra vez en diversas redes literarias (ya sea esta la de escritores malditos, la de maestros del terror o la de perfeccionadores

⁴⁴¹ Es necesario precisar no obstante que, como apunta Joshi (Lovecraft 2004: 203) el que Lovecraft recomiende a un autor no tiene por qué implicar familiaridad con su obra ni que lo hubiese leído siquiera, sino que en muchos casos su referencia es el resultado de un trabajo de investigación por su parte con el fin de llevar a cabo el ensayo.

⁴⁴² Esta adaptación por parte de Lewis cierra un interesante caso de doble recepción que habría comenzado con la lectura de Kleist de *The Monk*, según se expuso en el capítulo 2.2. del presente trabajo.

del relato corto). Por motivos idénticos a los anteriores, un escritor en lengua alemana contemporáneo a Lovecraft que bien podría engrosar esta lista es el de Kafka, cuya obra en prosa ya ha sido comparada con la producción lovecraftiana desde una perspectiva temática: así, y pese a la advertencia de que el checo no es mencionado en *Supernatural Horror in Literature*, J. Vernon Shea se refiere a él en un trabajo sobre las influencias literarias de Lovecraft aludiendo a una serie de motivos entre los que destacan el sentimiento de alienación y la indefensión ante poderes superiores que sufren sus protagonistas (1980: 137); la diferencia, explica a continuación Shea, es que Kafka confiere un valor al individuo (imbuido incluso de simbolismo religioso) que no es concebible para un Lovecraft que reduce al ser humano a mero «cosmic plaything» (ibíd.). El hecho de que aún no se haya llevado a cabo ninguna comparación rigurosa y sistemática entre el universo de Lovecraft y el de Kafka resulta una omisión explicable solo si se tiene en cuenta el desprestigio al que el primero ha tenido que enfrentarse en los círculos académicos y periodísticos durante todo el siglo XX, donde a menudo se le ha considerado un autor menor al que bajo ningún concepto cabría situar en el mismo rango que a una figura como la del segundo; por ejemplo, incluso un artículo tan positivo hacia Lovecraft como el que Curt Wohleber le dedicó en 1995 apenas se concede que «[w]ith his florid, Gothic prose, Lovecraft explored the territories of alienation surveyed with much different instruments by Sartre, Kafka, and Beckett» (1995: web), lo que traza una división clara entre él y un grupo de escritores ciertamente afines entre sí, pero lo bastante diferentes como para que la exclusión de Lovecraft pueda achacarse a un criterio cualitativo. Irónicamente, esta actitud habría estado avalada por el propio Lovecraft, que defendía leer «[...] what interests you most; but within that range choose the things that are recognised as the best literature or soundest scholarship» (Lovecraft 2004: 184) y animaba al lector a mantenerse alejado «[...] from cheap magazine junk and popular best sellers of the flimsical grade» (ibíd.: 191); de hecho, incluso sus tan apreciados M. G. Lewis, H. G. Wells o Julio Verne son catalogados como «reasonably good material of a vastly lesser grade» (ibíd.: 190).

Por lo demás, y desde una lectura benévola de las palabras de Wohleber, es innegable que los «instrumentos» de Lovecraft comprenden una serie de categorías que no existen en la obra de Kafka, ajena a una dimensión *pulp* cargada de extraterrestres arcanos, máquinas imposibles o muertos reanimados. Juan Eduardo Cirlot aborda el carácter profético de los dos autores desde la consideración de que

[...] el de Kafka se enfrenta solo con la existencia humana (metafísica o antimetafísica, tradición, cultura y psicología de la conducta y de la sociedad), mientras que Lovecraft toma por asunto la totalidad de las relaciones (biología, otros universos, interrelaciones de espacios y tiempos, etc). Lo mismo habla de máquinas y de *cyborgs* [...] que cita fórmulas de magia» (1996: 134-35).

Con todo, y retomando las consideraciones de Shea, bajo esas evidentes divergencias estilísticas y temáticas ambos comparten una concepción del horror que nace de la indefensión ante lo desconocido, de la incapacidad para comprender (y, en consecuencia, de sobreponerse a) el funcionamiento elemental de las fuerzas opresoras. No es de extrañar, por tanto, que el género de terror (en todas sus formas mediales) tenga a los dos como referentes inmediatos: así sucede en el caso del cineasta Stanley Kubrick, director de *The Shining* (basada a su vez en la novela homónima de Stephen King, cuya relación con Lovecraft ya reflejaba Wohleber [1995]) y autoproclamado admirador tanto del norteamericano (a quien define como «gran maestro» [Kubrick 1980: web]) como del checo (Madigan 2006), o en el de el escritor cuyas palabras inauguran este capítulo, Thomas Ligotti⁴⁴³.

La tendencia a relacionar a Kafka y Lovecraft parece, por tanto, comprensible: se trata en definitiva de dos autores coetáneos que abordan una problemática común desde perspectivas formalmente opuestas, con el aliciente de que el checo es, por la posición que ocupa en el canon literario internacional, una figura ineludible y casi omnipresente. Sin embargo, existen argumentos textuales para razonar que, aun sin haber llegado a conocerlo, la obra del bostoniano es en realidad más afin a las ideas que Kleist expresa en *Das Erdbeben in Chili*. Tomando como referencia *The Call of Cthulhu*, obsérvese en primer lugar la centralidad del suceso que da título a ambas historias, «el Terremoto» y «la Llamada»: como indica Claudia Liebrand, la historia de amor entre Jeronimo y Josephe responde a una estrategia que busca presentar «die Katastrophe, das Leiden und Sterben Tausender» de forma «fassbarer, emotional begreifbarer» (Breuer 2013: 116), pero en última instancia el destino de los enamorados solo es un síntoma de un cuadro

⁴⁴³ Ligotti es un reconocido seguidor del bostoniano, con el que prensa y crítica acostumbran a compararlo. Así, en su relato *The Sect of the Idiot* se hace referencia a los Mitos de Cthulhu (Datlow 2014: 12, 205-213), y *The Last Feast of Harlequin* está dedicado a Lovecraft; de forma significativa, S. T. Joshi ha considerado esta obra como «[...] perhaps [...] the very best homage to Lovecraft ever written» (Joshi 2001b: 255). En cuanto a Kafka, en obras como *A Case for Retributive Action* (cuyo argumento gira en torno a un hombre que comienza a trabajar para una empresa con el fin de pagarse una medicación prescrita por doctores a sueldo de dicha empresa) se observan reminiscencias refrendadas por el propio Ligotti, que ha afirmado haber leído incluso sus cartas (Schweitzer 2003: 53).

más grande que ellos mismos y que tiene al terremoto en sí como desencadenante. Del mismo, la crónica en primera persona que articula *The Call of Cthulhu* no es más que un recurso para particularizar y hacer narrable un atentado contra el orden natural. El propio Lovecraft explica en *Some notes on Interplanetary Fiction* (1934) el funcionamiento del mismo:

It must be remembered that any violation of what we know as natural law is in itself a far more tremendous thing than any other event or feeling which could possibly affect a human being. [...] The characters, though they must be natural, should be subordinated to the central marvel around which they are grouped. The true “hero” of a marvel tale is not any human being, but simply a set of phenomena (2004: 179).

En la práctica, tanto Kleist como Lovecraft encapsulan en los destinos individuales de sus protagonistas ideas de aplicación universal: para el primero, el fracaso a la hora de interpretar el terremoto como un signo divino (bien de salvación y clemencia o bien de castigo e ira) desemboca en un trágico final que expone la futilidad de los intentos del ser humano por buscar en el mundo físico indicios de la voluntad de Dios⁴⁴⁴; para el segundo, este primer encuentro con el ancestral Cthulhu configura un universo literario basado en la existencia de seres arcanos y todopoderosos cuya esencia (y más aún sus intenciones) escapa a nuestro entendimiento. En los dos casos nos encontramos ante un fenómeno inesperado de implicaciones destructivas que pone a prueba, no ya la integridad física de los protagonistas, sino su capacidad para racionalizar lo ocurrido e integrarlo en el orden natural que estos tenían interiorizado antes del suceso. El párrafo inicial de *The Call of Cthulhu* resulta muy esclarecedor al respecto:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age (Lovecraft 2002: 139).

⁴⁴⁴ De acuerdo con Anthony Stephens, podemos resumir la postura que Kleist expresa con respecto a Dios en sus textos aludiendo a dos fenómenos claramente distinguibles en *Das Erdbeben*: la pérdida del paraíso y el desprendimiento de sus personajes «aus der Abhängigkeit von einer göttlich fundierten Weltordnung» (1998: 210). Cfr. además el capítulo 2.3. del presente trabajo.

Las implicaciones más inmediatas de este fragmento consisten en que, para Lovecraft, el ser humano aún no ha conseguido correlacionar todos los fenómenos naturales entre sí en el momento en que él escribe. Nos encontramos, por tanto, en una etapa de desarrollo epistemológico continuista con la de Kleist, pero ciertamente más avanzada (pues Lovecraft, a diferencia de este, sí vislumbra un futuro en el que esos conocimientos fragmentarios serán ensamblados). A lo largo del siglo transcurrido entre ambos relatos, el progreso científico ha hecho inviable que un terremoto (cuya fenomenología ya ha sido estudiada por los sismólogos⁴⁴⁵) suscite el mismo pánico reverencial que en la época de Kleist, y Lovecraft esquivaba esta obsolescencia programada mediante una mitología que siempre va a resultar insondable para el lector, al menos en lo esencial: un ejemplo es la descripción de la ciudadela en la que Cthulhu yace enterrado, cuya geometría es «[...] abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours» (Lovecraft 2002: 166). Dicho esto, no debemos obviar que el auténtico terror para Kleist no tiene que ver con el terremoto en sí como fenómeno físico (pues el que sus causas aún no hubiesen sido desentrañadas por la incipiente ciencia moderna no lo convertía para la intelectualidad europea del siglo XIX en un acto mágico), sino con las dudas que la existencia de tanta crueldad hacían planear sobre la creencia en un Dios bondadoso y todopoderoso. Así, del mismo modo que la barbarie del Terremoto de Lisboa conlleva necesariamente el replanteamiento de «die Validität des Leibniz'schen Satzes, dass diese Welt »die beste aller möglichen Welten sei«» (Breuer 2013: 115), la existencia de los «dioses» lovecraftianos (de una naturaleza los hace irreconciliables con el universo empírico que conocemos y con los presupuestos de la tradición judeocristiana por igual) exige descartar todo cuanto los personajes de sus historias creen saber sobre el mundo. Por supuesto, al establecer un nexo entre el debate de la Teodicea del siglo XVIII y el horror cósmico lovecraftiano se abre también la posibilidad de relacionar de forma directa el pensamiento del americano con el de Rousseau y Voltaire, protagonistas directos del ya mencionado debate. El propio Lovecraft proporciona una valiosísima clave para evaluar esta posible influencia en *Suggestions for a Reading Guide*, donde sugiere que «Rousseau's *Social Contract* and *Confessions*, and much of Voltaire, can perhaps be

⁴⁴⁵ El origen de la sismología moderna suele atribuírsele al irlandés Robert Mallet, cuyos trabajos entre las décadas de 1840 y 1860 sirvieron para asentar buena parte de la metodología y terminología actuales. Ya en 1910, el estudio del terremoto de San Francisco de 1906 sirvió para que Harry Fielding Reid publicase su teoría del rebote elástico, la cual continúa vigente en nuestros días.

passed over by the hasty reader; but Voltaire's *Candide*, with its ridicule of the hollow philosophy of optimism, is far too good to miss» (2004: 188). La clave para valorar la aportación de Kleist en este contexto se desprende del uso de la palabra «ridicule», pues, como observan Appelt y Grathoff, el alemán toma lo que para Voltaire era ante todo «beißende Philosophiesatire» y le confiere una dimensión trágica (1986: 71) mucho más cercana al horror lovecraftiano. De forma destacada, este carácter trágico no solo se manifiesta en el cruento final del relato, sino también a una imaginería bíblica que acompaña a la representación del terremoto y entre la que destacan referencias al Apocalipsis y a las visiones de Isaías (Breuer 2013: 117).

Partiendo de estas consideraciones, la obra de Lovecraft supone una radicalización del presupuesto kleistiano de que no existe una correlación entre los fenómenos físicos y la voluntad de Dios: donde en Kleist hay duda y resignación ante el inútil empeño humano por interpretar las supuestas señales divinas, en Lovecraft encontramos una negativa a que lo divino desempeñe papel alguno en nuestro cosmos. En contra de lo que cabría pensar, el progreso científico no tiene como consecuencia directa la muerte de Dios por usurpar un terreno reservado para la experiencia mística y sagrada con su objetiva disección de la realidad: para Lovecraft (al menos en el plano de lo literario), esa unificación de las distintas ciencias que pronostica al comienzo de *The Call of Cthulhu* no hace sino sustituir una metafísica amable (la del relato cristiano del padre celestial bondadoso) por otra terrible plagada de seres de pesadilla. El resultado, sin embargo, es sorprendentemente similar en ambos autores, pues las alternativas que se nos presentan ante semejante revelación son o bien la locura (la misma locura impotente a la que sucumben los personajes kleistianos y hasta el propio Kleist una y otra vez) o bien el deseo de huir a una época anterior y más sencilla, a esa Edad Media precientífica en la que se refugiaron también los románticos alemanes y que Kleist explora en un *Der Zweikampf* cuyo tema vuelve a ser el de la incapacidad de interpretar lo divino (y el empeño humano por salvaguardar sus imperfectas interpretaciones). En este contexto, parece pertinente comparar los relatos objeto de este análisis con la célebre novela de H. G. Wells *The War of the Worlds* (1898), publicada en un momento intermedio entre los dos. El párrafo inicial es el que sigue:

No one would have believed in the last years of the nineteenth century that this world was being watched keenly and closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own; that as men busied themselves about their various concerns they were scrutinised

and studied, perhaps almost as narrowly as a man with a microscope might scrutinise the transient creatures that swarm and multiply in a drop of wáter (Wells 1997: 1).

Como en los ejemplos anteriores, este pionero de la ciencia ficción nos introduce a una inteligencia superior que vigila a la humanidad, y lo hace además empleando el método científico como metáfora de la distancia jerárquica existente entre dicha fuerza y la nuestra. No obstante, el final de la novela (en el que los marcianos invasores sucumben por efecto de las bacterias terrestres, para las que su sistema inmunitario no estaba preparado) pone de manifiesto que esta entidad, aunque más avanzada que cualquier civilización terrícola, está en la práctica sujeta a las mismas leyes naturales que nosotros: en un inesperado giro de los acontecimientos, los restos mortales de estos extraterrestres que nos estudiaban «como con un microscopio» son, a su vez, objeto de estudio de los científicos de la Tierra, capaces ahora de explicar la causa biológica de su perdición y de prepararse para un posible segundo ataque. Esto no significa que Wells presente la ciencia como un recurso invariablemente positivo (los destructivos trípodes alienígenas y la tecnología espacial que les permite salvar distancia planetarias son, al fin y al cabo, fruto de su avanzada tecnología), pero sí que le concede un privilegiado papel por su capacidad de convertir lo desconocido en conocido, de someter lo aparentemente irracional a las leyes de la razón. En contraste, Kleist y Lovecraft no admiten esta posibilidad, pues ni el dios cristiano para el primero ni el panteón encabezado por Cthulhu para el segundo son abordables desde la razón: cualquier progreso de la ciencia en ese sentido está condenado al fracaso o a una revelación demasiado terrible como para ser asimilada.

En cuanto a la acostumbrada dicotomía entre la razón y lo irracional como fuerzas antagónicas que se disputan el gobierno del mundo, y aun partiendo de posturas distintas con respecto a cuál ha de ser el ganador de semejante contienda, coinciden en que ninguno de los dos es optimista en absoluto con respecto al resultado. En el caso de Kleist, el juvenil entusiasmo por los estudios científicos que terminaron con su carrera militar fue sustituido por un paulatino escepticismo ejemplificado por una carta a Adolphine von Werdeck (28/29 de julio de 1801) en la que se burla de la «zyklopische Einseitigkeit» de los investigadores, a quienes acusa de ser incapaces de superar el materialismo exigido por sus profesiones (DKV IV, 257). Ya al final de su vida, el nada despreciable número de ensayos, anécdotas y noticias de índole científica o especulativa publicadas en las *Berliner Abendblätter* constituirían para Jürgen Daiber (Breuer 2013:

267-68) prueba de un «Versuch einer Fusion der Wissenschaften und Künste im Medium der Poesie» (ibíd.: 268) con el que pretendería salvar el abismo entre las dos clases de personas en las que, para él, se divide el mundo: «in solche, die sich auf eine Metapher und [...] in solche, die sich auf eine Formel verstehn»; aquellos que comprenden ambas categorías, concluye Kleist con absoluto pesar, son tan pocos que ni siquiera constituyen una clase (DKV III, 555), lo que habla tanto de la incapacidad de la ciencia para explicar el mundo por sí sola como de la inmadurez de la humanidad a la hora de aunar ambas vías. Lovecraft, por su parte, siempre definió su filosofía como «mechanistic materialism», una actitud vital dirigida a desmentir tres grandes pilares de la religión: «[...] that any event can occur in the universe beyond the bounds of natural law [...]; that any ‘immaterial’ substance (such as the ‘soul’) can exist; and that the universe as a whole is progressing toward any particular goal» (Joshi 2001a: 131). En este sentido puede resultar incoherente sostener la afirmación expuesta anteriormente de que el bostoniano sustituye una metafísica por otra, siendo como fue su propósito el de desmentir cualquier atisbo de trascendencia o de figuración supraterrrenal; sin embargo, es importante subrayar el matiz que Joshi introduce en su definición al señalar que las leyes naturales pueden «estar aún sin descubrir, o incluso no llegar a ser descubiertas jamás» (ibíd.). Ese es precisamente el escenario que encontramos en muchos de los relatos de Lovecraft: la confrontación ante una realidad inexplicable que obliga a pensar en factores supranaturales. En la práctica, y con independencia de sus fundamentos filosóficos, *The Call of Cthulhu* no ofrece una reformulación de las leyes físicas que permita acomodar al monstruo en nuestro universo, por lo que esa alienación extrema es más propensa a dejar la impronta de una mitología que la de una investigación científica. Contribuye a este efecto la técnica (tan empleada por Lovecraft en sus últimos relatos) de hacer que sus protagonistas sean científicos o estudiosos expertos en sus respectivos campos que tratan de medir y describir los acontecimientos con absoluto rigor para luego verse enfrentados a un abismo inefable (Houellebecq 2006: 73). Dada la naturaleza mecanicista del pensamiento lovecraftiano, y frente a la miríada de imitadores y aficionados a su obra que se han preocupado por ampliar su panteón de divinidades (con toda seguridad la aportación más reconocible de Lovecraft a la cultura popular de nuestra era), resulta muy acertada la propuesta terminológica de Joshi, quien se refiere a esta mitología o pseudomitología como «anti-mythology» en tanto que su propósito, al contrario que el de las mitologías tradicionales, es el de subvertir la conexión entre la divinidad y el ser humano al mismo tiempo que se niega el supuesto

papel central de estos últimos en la creación (2001a: 246). Llegados a este punto es necesario recordar la función con la que Lovecraft concibe su obra literaria, que no es otra que la difusión de su filosofía vital, tal y como expresa en una carta a Farnsworth Wright fechada en julio de 1927:

Now all my tales are based on the fundamental premise that common human laws and interests and emotions have no validity or significance in the vast cosmos-at-large. [...] one must forget that such things as organic life, good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all (cit. en *ibíd.*: 244).

En cierto modo, la *strange fiction* lovecraftiana supone un intento de fundir ciencia y arte comparable a los emprendidos por Kleist en el sentido de que la literatura es la única vía posible para expresar un horror al que solo podremos acceder cuando las diferentes ramas del conocimiento avancen lo suficiente y se complementen entre sí (cosa que, como se desprende del párrafo inicial de *The Call of Cthulhu*, aún no ha ocurrido). El resultado es que, partiendo acaso de puntos de partida antagónicos en su apreciación por la ciencia (pues Lovecraft, con su implacable mecanicismo, habría sido el blanco de las críticas de Kleist), los dos acaban encontrando en la combinación con literatura una vía intermedia y más satisfactoria para representar la realidad. Sucede además que, como ya se ha anticipado, el punto central de *The Call of Cthulhu* y *Das Erdbeben in Chili* (que podríamos considerar extrapolable a la producción literaria de sus respectivos autores) es en realidad el mismo: la negativa a concebir un mundo en el que un Dios bondadoso y omnipotente vela por su creación⁴⁴⁶, o en el que la humanidad pueda siquiera acceder al conocimiento de lo divino. Esta idea tiene su máxima expresión en la noción lovecraftiana del «cosmicismo», que Joshi explica del siguiente modo:

Cosmicism is at once a metaphysical position (an awareness of the vastness of the universe in both space and time), an ethical position (an awareness of the insignificance of human beings within the realm of the universe), and an aesthetic position (a literary

⁴⁴⁶ Es preciso apuntar que también en la (pseudo)mitología lovecraftiana se trata a la humanidad como creación divina, aunque con un giro irónico: según se expone en *At the mountains of Madness*, toda la vida en la Tierra se habría originado a partir del material genético sobrante del que usaron los Antiguos para confeccionar a sus sirvientes, los shoggoths, lo que nos convertiría en el resultado inesperado de un experimento fallido (cfr. Lovecraft 2005).

expression of this insignificance, to be effected by the minimizing of human character and the display of the titanic gulfs of space and time) (ibíd: 182).

Aunque a priori pudiera parecer evidente que lo cósmico no desempeña papel alguno en la obra de Kleist (cuyas historias son, a falta de un término mejor, mucho más mundanas que las de Lovecraft), resulta sorprendente encontrar una expresión sumamente similar a esta idea en la carta a Rühle del 31 de agosto de 1806:

Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener! Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur, diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, und für jedweden eine Erscheinung, wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Syrius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! (DKV IV, 361)

Aquí las palabras de Kleist no solo expresan la indifensión del ser humano ante su propia pequeñez, sino que lo hacen remitiéndose nada menos que a la vastedad del universo y la insignificancia de las regiones que lo componen de cara a una comprensión absoluta de la realidad, haciendo incluso referencia explícita a cuerpos celestes concretos. Se observa, pues, una tendencia idéntica a la de Lovecraft en ese afán por encontrar fuera de nuestro planeta el baremo con el que medir nuestra propia irrelevancia, que en el caso de Kleist está propiciada por un Dios cuyas decisiones no pueden catalogarse como bondadosas o malvadas, sino sencillamente ajenas a nuestro entendimiento. También esta caracterización coincide con un principio fundamental de la narrativa de Lovecraft que, no obstante, los continuadores de su obra han tendido a pasar por alto con el fin de acomodarla a la teología cristiana: la renuncia a un discurso basado en la lucha de las fuerzas del bien contra las del mal en favor de un universo en el que seres como Cthulhu operan a su antojo, sin preocuparse lo más mínimo por nuestra integridad o nuestra destrucción (Joshi 2001a: 246). Como los habitantes de la Santo Domingo devastada por el terremoto, que buscan en vano sentido y trascendencia en un fenómeno natural ajeno a ellos, los personajes de Lovecraft se dividen entre los que se oponen al horror y quienes sucumben y lo adoptan como un dios, pero la dura realidad es que tanto unos como otros son invisibles a ojos de estas figuras.

En cuanto a las causas de esta afinidad, la crisis vital de ambos autores (mitificada por la crítica posterior, que encuentra en la locura una visión de la realidad a la que el resto de los mortales no puede acceder⁴⁴⁷) coincide además con dos momentos de inestabilidad derivados del desarrollo histórico del paradigma científico. Si Hamacher caracterizaba el terremoto de Kleist como un violento «Einbruch in eine religiös konsistent gedeutete Welt» (Breuer 2013: 278), es la expansión descontrolada del saber científico lo que preocupa a un Lovecraft obsesionado con los peligros que trae consigo el progreso, como manifiesta (en anticipo del argumento que inaugurará *The Call of Cthulhu*) en el relato *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and his Family* (1921): «[s]cience, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species» (Lovecraft 2002: 14). A este pánico pudo contribuir la aceptación por parte de la comunidad científica de la Teoría de la Relatividad, que en 1922 (diecisiete años después de ser enunciada) contó al fin con las primeras evidencias físicas gracias a la observación de un eclipse; así, Joshi ha señalado el profundo impacto que el descubrimiento tuvo en un Lovecraft que, manifestando un absoluto desconocimiento de las implicaciones de la teoría de Einstein, lamenta que esta «[...] removes the last hold which reality or the universe can have on the independent mind. All is chance, accident, and ephemeral illusion» (cit. Joshi 2001a: 182)⁴⁴⁸. En cualquier caso, el triunfo de Einstein supone solo un ejemplo aislado dentro de una oleada de pesimismo compartida por numerosos intelectuales durante la primera mitad del siglo XX que se recrudecería tras el descubrimiento de la bomba atómica⁴⁴⁹. En este contexto resulta imprescindible remitirse a la influyente obra de Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (1918-22), que Lovecraft conocía y admiraba (Joshi 2001a: 297)⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Cfr. por ejemplo la introducción del ensayo de David Hernández de la Fuente sobre Lovecraft, en el que «la mirada al abismo» del bostoniano encuentra un ilustre precedente en Hölderlin (2005: 16-17).

⁴⁴⁸ Más adelante, ya familiarizado con la misma, Lovecraft abrazará la Teoría de la Relatividad como otra muestra más del triunfo de su filosofía mecanicista (Joshi 2001a: 182-83).

⁴⁴⁹ Dentro del ámbito alemán, resulta inevitable remitirse al clásico de Alfred Döblin *Berge, Meere und Giganten* (1924), en el que se narra la batalla de la humanidad frente a unas colosales criaturas de pesadilla surgidas con el deshielo de la Antártida en los siglos XXIII a XXVIII que representan el poder de la naturaleza: al margen de la intersección con Kleist, de quien Döblin fue un gran admirador, los posibles paralelismos con el universo de Lovecraft son merecedores de un estudio más detallado (si bien, en un alarde de optimismo inédito en el bostoniano, la obra de Döblin concluye con los esfuerzos de las comunidades humanas supervivientes por reiniciar la civilización). Tras la experiencia de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, un giro de este argumento se encuentra en el clásico japonés de Ishiro Honda *Japón bajo el terror del monstruo* (1954): Godzilla, involuntario resultado de las pruebas nucleares, puede no responder al perfil del monstruo ancestral ideado por Lovecraft o Döblin, pero su reguero de destrucción supone el enésimo correctivo contra la *hybris* de una humanidad insignificante pese a todo su poderío científico.

⁴⁵⁰ La influencia de Spengler sobre Lovecraft es central en un volumen de Joshi titulado precisamente *The Decline of the West* (cfr. Joshi 1990).

Dejando a un lado la irrelevante anécdota de que, como ya sucediera con sus investigaciones sobre Lewis, Lovecraft podría haber dado con Kleist si hubiese profundizado en la lectura de Spengler (pues este le menciona en varias ocasiones [Spengler 2003: 373, 408]), es oportuno concluir este capítulo recordando que la tesis de los ciclos de ascensión y caída de las civilizaciones (que Lovecraft adopta en sus pesimistas predicciones del futuro de Occidente) tiene también un eco en el desenlace de *Das Erdbeben*: la adopción del pequeño Philipp por parte de Fernando y Elvira tras la muerte de su propio bebé supone la sustitución de su linaje por el de Jeronimo y Josephe, una circunstancia que puede interpretarse como la perpetuación de la visión del mundo que causó la ruina de sus padres. En la amarga ambigüedad que reflejan las líneas finales («und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen» [DKV III, 221]) y el funesto presagio que supone el motivo de la adopción en la narrativa de Kleist (sobre todo si se piensa en el desenlace de *Der Findling* [Breuer 2013: 118]) resuena con fuerza el eco del posterior pesimismo existencial lovecraftiano.

3.5. Afinidades inesperadas: *Das Bettelweib von Locarno* y *Hinpuku-ron*, de Ueda Akinari

Un hecho fundamental distingue esta pareja de relatos del resto de títulos seleccionados para este capítulo, y es la absoluta certeza de que Kleist no pudo leer a Ueda Akinari y viceversa. En cuanto al alemán, las primeras traducciones de su obra no aparecieron en Japón hasta 1890⁴⁵¹, por lo que es imposible que Ueda Akinari supiese siquiera de su existencia en el momento en que compuso *Ugetsu monogatari* (1776). Por su parte, la primera traducción al alemán de esta célebre antología de la que se tiene constancia (en la que se incluye el relato *Hinpuku-ron*) fue la llevada a cabo por Oscar Benl en 1980⁴⁵², con lo que tampoco pudo tenerla Kleist como referente para *Das Bettelweib von Locarno*. Es más: dada la política aislacionista extrema que el shogunato impuso en el país nipón hacia mediados del siglo XVII (la cual, con contadas excepciones, prohibía tanto que los ciudadanos japoneses viajasen al extranjero como la entrada de europeos

⁴⁵¹ Cfr. el capítulo 2.4.6. del presente trabajo sobre la recepción de Kleist en Japón.

⁴⁵² La obra se tradujo como *Unter dem Regenmod* (Ueda 1980). Las primeras traducciones a otras lenguas europeas datan igualmente del siglo XX. En francés, la editorial Gallimard publicó en 1956 una traducción de René Sieffert que se ha seguido reeditando en la actualidad; dos décadas antes, Wilfrid Whitehouse publicó las traducciones de algunos de los relatos en la revista *Monumenta Nipponica* (1938-41).

en su territorio)⁴⁵³, ni siquiera es viable hipotetizar con la existencia de fuentes comunes a ambos relatos, por lo que cualquier paralelismo entre ellos debe ser o bien fruto de la mera casualidad o bien el resultado de una evolución convergente (es decir, de factores sociales y culturales más o menos análogos o circunstancias personales similares que propicien dichos parecidos). Es esta última posibilidad la que invita a explorar los límites de la Literatura Mundial para determinar cómo es posible que en la Alemania del siglo XIX aparezca un relato que, en palabras de Yoko Tawada, «könnte fast ein Nō-Theater-Stück sein» (2007: 86).

Al tratar el segundo de los tres modelos de supranacionalidad que propone en *Entre lo uno y lo diverso*, el que se refiere a «fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes» y que implican «condiciones sociohistóricas comunes», Claudio Guillén pone como ejemplo el desarrollo de la novela en el siglo XVII japonés a partir de las obras de Saikaku Ihara, que por su vinculación con la nueva clase burguesa puede considerarse análogo al de la novela europea en el XVIII (2005: 96-97). A Saikaku Ihara se le considera el iniciador y máximo exponente del género narrativo conocido como *ukiyo-zōshi* («libros del mundo flotante»), que habría comenzado con la aparición de la novela *Kōshoku ichidai otoko* (*Amores de un vividor*, 1682). La popularización del *ukiyo* está íntimamente relacionada con el auge de la industria editorial japonesa en esta época, que por primera vez comienza a publicar libros con fines económicos para satisfacer la demanda de la cada vez más influyente clase media de las grandes ciudades; se trata, en consecuencia, de una literatura concebida para las masas, cuyos temas triviales (con especial preferencia por lo sórdido y lo erótico) y estilo sencillo (escrito en japonés vulgar y alfabeto katakana, frente a los ideogramas de influencia china con los que se escribía la literatura culta) fueron desdeñados por los representantes de la alta cultura, aunque incentivados por un gobierno al que le interesaba mantener a sus ciudadanos entretenidos⁴⁵⁴. La expansión del género novelesco como consecuencia de la consolidación de la burguesía y del mundo editorial permite en efecto observar una serie de patrones comunes a la novela europea, entre los cuales resulta significativo destacar cómo ambas formas nacieron bajo la etiqueta de «baja literatura» (si bien, como en el caso europeo, el tiempo ha terminado por reconocer el mérito de la obra de Saikaku y sus más brillantes continuadores). Este

⁴⁵³ Sobre el periodo Edo hasta 1650 y el aislamiento impuesto por la dinastía Tokugawa, cfr. Yoshiyuki Kondo (1999: 187-226).

⁴⁵⁴ Cfr. Ihara (1983: xiii-xxi).

hecho conllevará invariablemente la irrupción de escritores que, deseosos de reivindicar la calidad de lo que para sus contemporáneos no pasaban de ser productos de entretenimiento, escogerían las narraciones breves como género literario dirigido a un público culto: si en la Alemania de principios del siglo XIX sería Heinrich von Kleist el encargado de elevar la *Erzählung* desde el ostracismo hasta los altares de la literatura nacional, Ueda Akinari se adelantó treinta años al autor prusiano para hacer lo propio en Japón. Hacia finales del siglo XVIII, con la estabilidad política derivada de la consolidación en el poder de la dinastía de los Tokugawa, la educación había dejado de estar solo al alcance de unos pocos privilegiados, lo que propició no solo que autores de origen humilde como Ueda lograsen prosperar, sino que la burguesía estuviese preparada para introducirse en un mundo literario otrora reservado a los grandes nobles (Ueda 2007: 3): surgen entonces los *bunjin*, artistas que, sin pertenecer a la aristocracia, se caracterizan por su dedicación a la alta cultura y el desdén hacia las vulgares preocupaciones económicas y políticas del pueblo llano (ibíd.: 5). Ueda, incapaz de sacar adelante el negocio familiar (que, tras varios años de altibajos, acabaría perdiendo en un incendio en 1771), adopta enseguida el estilo de vida de los *bunjin*, aunque sus inicios como escritor son todavía deudores del *ukiyo-zōshi*: con *Shodo kikumimi sekenzaru* (1766) y *Seken tekake katagi* (1767) pone el broche final al género narrativo que llevaba dominando los últimos cien años para embarcarse en una forma novedosa que abandonaba la fijación por los placeres terrenales y tomaba como modelo los grandes clásicos japoneses y chinos. *Ugetsu monogatari* es el resultado directo de combinar esa perspectiva vital de los *bunjin* con la doctrina del *kokugaku* o «estudio nacional», una corriente ideológica con dos propósitos principales: la elevación de lo cotidiano y de lo vulgar a la alta cultura, como ya hiciera antes Matsuo Bashō en la lírica (Ueda 2007: 9), y la defensa del carácter nacional japonés, que pasaba a su vez por el rechazo a la influencia de China y la recuperación de la edad dorada de las letras japonesas medievales. De esta síntesis nace el *yomihon*, un género para el que se emplea un lenguaje elegante y arcaico del que se desprende su deuda con la tradición literaria clásica, frente a las narrativas orales y las ilustraciones que llevaban el peso del *ukiyo-zōshi* (ibíd.: 10). Curiosamente, la adopción de esta nueva prosa está relacionada con el modo en que los primeros textos de Kleist serían traducidos al japonés un siglo más tarde. En un país cuya experiencia con la traducción estaba limitada al conocimiento del chino a causa del histórico bloqueo cultural a occidente, la apertura a la literatura europea propició que fuese necesario encontrar nuevas estrategias para adaptar idiomas

con sistemas de escritura completamente distintos, lo que a su vez repercutió en la evolución de la lengua literaria japonesa; así, mientras que la traducción del *Fausto* de Ogai Mori fue realizada siguiendo un estilo moderno (Breuer 2013: 451), para Yoko Tawada «Ogai Moris Stil der Übersetzung von Kleists Erzählungen erinnern mich an die ›Konjakumonogatari‹, eine Geschichtensammlung aus dem Jahr 1106, in der sich der von China beeinflusste Stil mit einem älteren japanischen vermischt» (Tawada 2007: 88).

Hasta aquí, y más allá del papel que ambos desempeñaron en sus respectivos sistemas literarios de cara a la apreciación de la prosa breve, son numerosas las afinidades biográficas entre Kleist y Ueda que exigen nuestra consideración: su incapacidad para continuar con el legado familiar o para dedicarse a empleos burgueses, con su consiguiente entrega al mundo de la escritura; su carácter independiente e inconformista (que en el plano literario se manifiesta en el rechazo a seguir el camino de sus precursores en pos de una voz propia marcada por la tensión entre lo tradicional y lo moderno⁴⁵⁵) e incluso un nacionalismo literario no exento de concesiones (pues si Kleist toma como máximo referente filosófico a un Rousseau que es al mismo tiempo precursor de las ideas revolucionarias enarboladas por Napoleón, el mayor enemigo político de los alemanes, Ueda reverencia la literatura clásica china pese a que ello contravenía las enseñanzas del *kokugaku* sobre la superioridad cultural japonesa, que exigen poner fin a siglos de influencia del país vecino [Washburn 2007: 35]). Sin embargo, aún más destacable es que en su propósito de dignificar la prosa los dos recurren a una estrategia similar: la adaptación de formas teatrales. Si bien se aprecia en Kleist una tendencia generalizada a incorporar numerosos elementos estructurales y estilísticos del drama en sus relatos (Breuer 2013: 295-300), esta vocación dramaturgica ha sido estudiada en *Das Bettelweib von Locarno* con especial detalle a raíz de los comentarios de Emil Staiger (1967), quizá el primer crítico en analizar de forma pormenorizada el que hasta el primer cuarto del siglo XX permanecía como el gran

⁴⁵⁵ De acuerdo con José María Carandell, «sería incorrecto suponer que el *Ugetsu monogatari* es un ejemplo y cifra del neoclasicismo dieciochesco. Tiene también la cara del *ukiyo*, la fuerza popular. Como se ha dicho, el clasicismo de aquel tiempo fue revitalizado por la otra cara, exuberante y frívola, de las nuevas corrientes [...]. En un paso más allá, el propio Ueda Akinari introdujo en esa vena romántica el relato de corte tradicional y de estilo clásicamente perfecto, o, lo que es lo mismo, inquietó la narrativa clásica con el temblor romántico del *ukiyo*» (Ueda 2009: 18). Carandell emplea en su valoración términos y categorías propios de la historia de la literatura occidental para ilustrar esa tensión entre lo clásico y lo moderno que impregna los relatos de Ueda, pero esta imprecisión sirve para señalar las similitudes con un Kleist cuya obra no se ajusta por completo ni a los presupuestos ilustrados de los que parte ni al Romanticismo que pretendía superarlos.

olvidado de la producción narrativa de Kleist. Dejando a un lado el contenido para centrarse únicamente en cuestiones formales, Staiger define el relato como una «dramatische[...] Novelle» (1967: 124) cuyo argumento «[...] ist weiter nichts als eine Schauermär, wie sie die Bänkelsänger vorzutragen lieben» (ibíd.: 129), apenas un divertimento para el que «von Tiefsinn nicht wohl die Rede sein kann» (ibíd.: 116), lo que le plantea la siguiente pregunta: «Wenn aber in einer Spukgeschichte das Kolorit nicht wesentlich ist, wenn die Fabel eines tieferen ideellen Gehaltes entbehrt, worauf kommt es dann eigentlich an?» (ibíd.: 117). De acuerdo con su teoría, el tema en sí no sería sino una excusa⁴⁵⁶ para ilustrar «der Zusammenbruch aller menschlichen Kategorien» a través del contraste entre el argumento vacío y accesorio de la *Novelle* y el cuidado puesto en «die unerbittlich durchgeführte dramatische Form an sich» (ibíd.: 129), una provocativa tesis que tuvo como consecuencia que la crítica no comenzase a reivindicar una «Aufwertung des Gehalts»⁴⁵⁷ del relato hasta la década de los sesenta (Selbmann 2013: 280); pero aun rechazando la vehemencia con la que Staiger acusa la falta de profundidad del argumento (al cual me referiré en la última parte del presente estudio), sí es lícito reconocer su acierto al determinar la influencia de la forma dramática en esta *Novelle*.

Algo similar sucede con el *Ugetsu monogatari* en el sentido de que, pese a que Ueda Akinari (a diferencia de Kleist) no se distinguió por su producción teatral, también él se vale de numerosos elementos estructurales del teatro para articular la prosa que servirá de modelo al *yomihon*. En su caso, el modelo que Ueda toma es el de la forma dramática más prestigiosa de su tiempo: el *nō*, una forma de teatro simbólico combinado con danza y música y caracterizado por los elaborados vestidos y máscaras de sus actores. Originado en el siglo XIV, su carácter popular llevó a los primeros dramaturgos a buscar sus temas en los textos clásicos japoneses⁴⁵⁸ con el doble propósito de

⁴⁵⁶ Aunque podría argumentarse que Kleist tenía la necesidad de publicar historias y anécdotas de acuerdo con el gusto del público de las *Berliner Abendblätter* para asegurarse la viabilidad económica del periódico, como él mismo confiesa en una carta a Fouqué de 1810 («[...] nach den Bedingungen dieses Blattes, das, wie Sie leicht begreifen, populär sein muß» [DKV IV, 452]), el hecho de que *Das Bettelweib von Locarno* fuese incluida en la segunda parte de sus *Erzählungen* revela una consideración artística del relato superior a la que cabría esperar de un producto diseñado sin pretensiones literarias (si bien, claro está, Staiger encuentra ese mérito en una forma diseñada para elevar la simpleza del contenido).

⁴⁵⁷ Tomo la expresión del título del conocido artículo de Werlich (1965).

⁴⁵⁸ Aunque toma sus temas de la historia y la literatura clásica japonesa, la atención del *nō* recae más sobre el efecto estético de la obra y la expresión de la belleza que sobre los acontecimientos en sí, formando un arte multidisciplinar que no puede desligarse ni de los cantos y danzas que lo articulan ni de su cuidadísima escenografía. Por su temática, las obras de *nō* pueden dividirse en cinco categorías diferentes que se van sucediendo hasta completar un ciclo: según el programa clásico que se consolidó en la era Edo, la representación comienza con una Okina, a la que siguen «plays from the first group (God

introducir al pueblo a esta clase de literatura y, a la vez, dignificar el nuevo género (Rimer 1978: 118). Ya en el periodo Edo, la codificación formal del *nō* (en paralelo a la evolución del *kyogen*, su contrapartida cómica) terminó de asentarse y este se convirtió en el arte escénica de los samuráis y las clases dominantes (a diferencia del *kabuki* o el *yoruri*, más propios de las clases medias). Desde este punto de vista se aprecia una conexión inmediata entre el repertorio clásico del *nō* y los relatos de Akinari, quien acude tanto a fuentes comunes (entre las que destaca el monumental *Genji Monogatari*) como a los propios dramas en busca de inspiración:

Nō, like The Tale of the Heike, was composed by those with a new cognizance of the past, and a new self-consciousness about how the past, both historical and literary, might help create a new literature appropriate for one's own time. The *nō* succeeded so well in that task that it, in turn, in what may seem still another «confusion of genres», influenced the composition of later fiction (Rimer 1978: 122).

El título mismo de la obra que nos ocupa ya apunta en este sentido, pues la palabra «ugetsu», que hace referencia a la imagen de la luna entre la neblina tras la lluvia⁴⁵⁹, proviene en realidad de una obra *nō* del mismo nombre en la que aparece además el personaje de Saigyō, protagonista del relato *Shiramine* (Ueda 2007: 13). Pero la importancia del *nō* para la prosa de ficción japonesa no se limita a sus argumentos, sino que radica más bien en la adopción de lo que Rimer denomina «a style of theatrical writing», que se extiende desde Ueda Akinari hasta, ya en el siglo XX, Yasunari Kawabata (1978: 119). En términos generales, Rimer (ibíd.: 119-22) distingue una serie de elementos estilísticos extrapolables a numerosos prosistas japoneses a partir de Ueda: en primer lugar, la incorporación de poesías (que ocupaban un lugar preponderante tanto en el *nō* como en los antiguos monogatari); en segundo lugar, la exaltación de la interioridad de los protagonistas y sus emociones, con una intensidad dramática

Noh), second group (Warrior Noh), third group (Woman Noh), Fourth group (Miscellaneous Noh), and fifth group (Ending Noh)», todo ello con comedias *kyogen* intercaladas; pese a tratarse de piezas no demasiado largas, esta disposición estaba pensada para desde varias horas hasta una jornada entera. Cfr. «Types of Noh plays» (2004: web) y Ortolani (1995: 132-33).

⁴⁵⁹ Incluso en la actualidad no existe una traducción canónica al castellano para este título, debido en parte a la dificultad de abarcar todos los matices que el japonés encierra en una sola palabra. Manuel Serrat Crespo opta por prescindir del término «monogatari» (historia, relato o cuento) en aras de la brevedad, quedándose con *La luna de las lluvias*; por su parte, Kazuya Sakai propone la variación «Cuentos de luna y de lluvia» (Ueda 1969). Las dificultades se multiplican al considerar la célebre adaptación cinematográfica de esta obra (Kenji Mizoguchi, 1953), conocida generalmente como *Los cuentos de la luna pálida* pero que también ha sido traducida como «Historias de la luna pálida de agosto», «Cuentos de la luna pálida de agosto» o «Cuentos de la luna pálida después de la lluvia» (Garci 2004: web).

resultante no de la trama ni de la interacción con otros personajes, sino del acercamiento progresivo a la psicología de estos, y, por último, la traslación de ese ritmo resultante «from a slow and stately introduction through an ever-quickening exposition to a final burst of energy, when the tensions of the protagonist are most openly revealed just before a final resolution» (ibíd.: 122). De forma complementaria, muchos autores han señalado afinidades entre el *nō* y las historias concretas que componen *Ugetsu monogatari*⁴⁶⁰. Chambers resume estas intervenciones destacando cuatro recursos presentes en varias de ellas, cuando no en toda la colección: el ya mencionado *Jo-ha-kyu* (término japonés con el que se conoce la estructura de introducción-exposición y desenlace), el *mihiyuki* (convención literaria originaria del *nō* en la que el personaje o personajes viajan hacia el punto en el que tendrá lugar la acción a modo de prólogo), la diferenciación entre *shite* (el personaje principal, que en las obras de corte sobrenatural suele ser un dios o fantasma cuya auténtica identidad se revela en la segunda mitad) y *waki* (el personaje secundario, normalmente un monje o un viajero) y, para finalizar, el empleo del sueño como escenario en el que se produce el encuentro entre el *waki* y la divinidad (Ueda 2007: 24-27). En *Hinpuku-ron* la estructura está condicionada por una fase de exposición inusualmente larga, pues la mayor parte del relato consiste en el diálogo⁴⁶¹ entre el samurái y el espíritu (lo que, por otro lado, refleja esa narración pausada y carente de acontecimientos importada del *nō*), pero sí que contiene una variación reconocible del binomio *shite-waki* en sus dos protagonistas y el tópico del sueño que precede a la aparición del espíritu (Ueda 2009: 144), así como el uso de una poesía (los versos sobre la hierba de Yao) para concentrar el desenlace de la historia (ibíd.: 152). Es de destacar que la versión original de Ueda no emplea comillas, guiones o demás equivalentes para introducir el diálogo (y solo ocasionalmente algún signo de puntuación que interrumpa la narración), lo que contribuye a difuminar los límites genéricos y la separación entre la voz del narrador y la de los personajes (Ueda 2007: 35): de forma coincidente, la única frase en estilo directo de *Das Bettelweib von Locarno* está marcada apenas por dos puntos (el tan comentado «wer da?», que es a su vez una referencia a un drama, el *Hamlet* de Shakespeare [Oberlin 2006: 114-15; Rölleke 2002: 76]). Yendo aún más allá, la interpretación que Rolf Selbmann hace del relato muestra cómo las intervenciones del narrador, lejos de corresponder de principio a fin a las de a un observador o juez imparcial, van volviéndose cada vez más

⁴⁶⁰ Cfr. por ejemplo Araki (1967: 61-63); Rimer (1978: 134-36) y Shirane (2002: 567).

⁴⁶¹ El diálogo o *mondō* entre el *shite* y el *waki* es un elemento común en las obras *nō* (Ueda 2007: 25).

sensoriales y concretas hasta que este «gerät [...] in die fast völlige Identifikation mit der Figur des Marchese, dessen Sichtweise er sich bis zur Interpretation von dessen Wahrnehmungsperspektive zu eigen macht»: tan solo la catástrofe final hace que recupere una distancia desdibujada durante el clímax (2013: 288)⁴⁶².

Pese a que la intervención de la marquesa (y, en menor medida, las del comprador y la sirvienta, aunque estas se producen en la introducción) rompen el modelo *shite-waki*, no es difícil encontrar en el relato de Kleist los rasgos que llevaron a Yoko Tawada a compararlo con una obra *nō*: la aparente sencillez de la narración, la progresiva aceleración de los acontecimientos (desde las frases iniciales que, emulando el viaje del *michiyuki*, transportan literalmente al lector hasta las ruinas del castillo [DKV III, 261] hasta el abrupto clímax del incendio, que destruye lo que hasta entonces había sido un relato intimista centrado en una única alcoba) y, de forma singular, la temática del espíritu vengativo, que coincide con uno de los subgéneros más conocidos del cuarto grupo de obras *nō*, las llamadas *onryō-mono* (Bertolani 1995: 133). Este es precisamente el nexo temático más evidente entre el relato y los de Akinari: la aparición (implícita, en el caso de Kleist) de un espíritu. La creencia en fantasmas es una de las más arraigadas en las culturas de todas las épocas y lugares del planeta, por lo que no es de extrañar que los sucesivos intentos por popularizar el *Ugetsu monogatari* en occidente hayan girado en torno a su adscripción al género de terror o a periodos históricos europeos afines al mismo. De forma destacada, la traducción al inglés de Kengi Hamada fue rebautizada como *Tales of Moonlight and Rain: Japanese Gothic Tales* (Ueda 1972) en un claro intento por conectar con el público anglosajón, y José Ricardo Chaves ha propuesto incluso la denominación de «gótico japonés» para referirse a la senda abierta por Ueda Akinari (Chaves 2015)⁴⁶³. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que nuestra concepción de lo fantasmal difiere enormemente de la del público japonés, y mucho más en el siglo XVIII: mientras que los postulados de la Ilustración arrinconaban en Europa las creencias sobrenaturales hasta su resurgir en las artes durante el Romanticismo, «[b]elief in revenants, spirit possessions, and other

⁴⁶² Selbmann continúa su exposición sugiriendo que el relato puede leerse como un texto sobre el acto del habla, cuyo final conecta de nuevo con el principio y en el que «[d]er Erzähler als Figur hat sich völlig ausgeblendet» (2013: 288-89).

⁴⁶³ Chaves distingue entre el «neogótico» de raíces coloniales que fue adoptado en numerosos países de América o Asia y el gótico japonés aludiendo a que este no se trataría de una importación, sino que nace en paralelo al europeo y es comparable a este debido a «algunas correspondencias interesantes que nos hacen pensar en la posibilidad de una comparación justa, de una apuesta analógica más o menos fundamentada», entendiendo así lo «gótico» como una categoría supranacional no limitada temporal o geográficamente (2015: 117).

phenomena that we might call “supernatural” was widespread in eighteenth-century Japan and was apparently shared by Akinari» (Ueda 2007: 16). Difícilmente puede tildarse de «sobrenatural» a los *kami* sintoístas o los demonios *oni*, pues estos pertenecían de pleno derecho al orden natural de las cosas⁴⁶⁴; en ocasiones, incluso, era imposible distinguir la forma de estos espíritus de lo que desde nuestra perspectiva serían animales corrientes, como los *kitsune* (zorros) o los *tanuki* (mapaches)⁴⁶⁵. En Europa, en cambio, el fantasma suele ser un espíritu incapaz de alcanzar el Más allá a causa de un asunto sin resolver en vida, distinguiéndose dos clases principales: «die unerlösten Sünder, deren Fahrt ins Unendliche zur unendlichen Fahrt auf Erden wird, weil sie als Untote weiter für einen unentschuldbaren Frevel büßen müssen» o, como sucede con la mendiga que atormenta a los marqueses de la historia de Kleist, «die unerlösten Opfer eines Verbrechens, die so lange herumspuken, bis ihr Tod gerächt und der Schuldige bestraft ist» (Blamberger 2012: 439). Con todo, y sin perder de vista que partimos de contextos culturales bien diferenciados, el modo en que Akinari describe la irrupción de esta dimensión espiritual en sus relatos está emparentado con la mitología occidental en tanto que en ambas tradiciones asumen la existencia de un límite más o menos marcado. En *Ugetsu Monogatari*, las anomalías tienden a producirse como resultado del contacto entre los vivos y los muertos, entre humanos y animales, entre el sueño y la vigilia (ibíd.: 18-19); aunque asumidos como reales por parte del público japonés, la aparición de estas entidades no deja de ser un fenómeno altamente inusual, una transgresión del orden. Es precisamente por eso por lo que Akinari, favorable al régimen político de su época, ambienta en un pasado anterior al shogunato, pues de lo

⁴⁶⁴ Es objeto de debate hasta qué punto fueron decisivas las creencias de Ueda Akinari de cara a la elaboración de sus relatos. Por ejemplo, Shigetomo Ki afirmaba en referencia al relato *Kibitsu no kama* que esta presencia de lo misterioso, lo fantasmagórico y lo sobrenatural era «a manifestation of his expansive fantasy» (cit. en Araki 1967: 50) pero otros como el propio Araki matizan que «[h]is essays and studies reveal a mind that is intuitive, imaginative and poetic, and in some respects more rational (perhaps «modern») and freer from traditions than his contemporaries» (Araki 1967: 51). Sin embargo, independientemente de que dichas creencias no tuviesen que ver con la elección de los temas de *Ugetsu monogatari* o de que fuesen compatibles con una visión racional de la vida cotidiana (Chaves 2015: 120-21), sí es justo asumir que el autor creía en lo sobrenatural. La crítica tiende a sacar a colación un episodio de la infancia de Ueda que para autores como Noriko T. Reider confirma la hipótesis de su propensión a creer en la eficacia de fuerzas divinas. Según esta historia, cuando el pequeño Akinari tenía 5 años cayó gravemente enfermo, hasta el punto de que sus padres, desesperados ante la inminencia de un desenlace fatal, acudieron al santuario del dios Inari para rezar por su curación; allí, y siempre según la leyenda, el dios se les apareció en sueños en mitad de la noche para concederles la mejoría del niño. Agradecido, Akinari fue devoto de Inari toda su vida, e incluso le dedicó varias poesías (cfr. Araki 1967: 51; Chaves 2015: 120-21; Reider 2002: 50-51).

⁴⁶⁵ Oka Sanai, el samurái protagonista de *Hinpuku-ron*, confunde al espíritu del oro precisamente con una de estas criaturas (famosas por su afición a cambiar de forma para burlarse de los mortales), aunque el traductor español opta por mantener al zorro y sustituir al mapache por la menos exótica lechuza (Ueda 2009: 144; 2007: 205).

contrario estaría dando a entender que tales transgresiones tenían cabida bajo el mandato de los Tokugawa (ibíd.: 20)⁴⁶⁶. En cuanto a la localización de sus relatos, el que todos ellos ocurran en lugares alejados de los grandes centros urbanos (Kioto, Osaka y Edo) tiene que ver además con la predisposición del público a creer un suceso extraño cuando este ocurre lejos de casa, especialmente si se especifica el lugar concreto para conferirle mayor veracidad (ibíd.). De igual modo, la distinción entre lo céntrico y lo periférico remite de nuevo a la noción de límite:

From the point of view of a center of urban culture, the ‘distance’ between the center and its periphery is seldom a matter of mere geographical space, or of the calendrical time required for the journey out and back. The peripheral is, from a centrist perspective, the anomalous—the external other (Campany 1996: 9. Cit. en Ueda 2007: 21).

Estos mismos principios son los que propiciaron que Kleist ubicase la acción del relato en Locarno, una ciudad no alemana (lejos, por tanto, de la gran mayoría de sus lectores) y que, por su situación política, cultural (con una presencia minoritaria de germanófonos entre una mayoría de hablantes de italiano) y geográfica (junto a los Alpes), encarna como pocas la idea de frontera. Asimismo, otra convención clásica de las narraciones sobrenaturales de todo el mundo que se aprecia en ambos títulos es su ambientación nocturna: la mendiga solo se manifiesta pasadas las doce (es decir, en el tránsito de un día al siguiente), y su aparición perturba el sueño de los marqueses, del mismo modo que el espíritu despierta al samurái que protagoniza *Hinpuku-ron* desdibujando, una vez más, el límite entre sueño y realidad.

Centrándonos en la trama, la venganza de ultratumba de la mendiga encajaría a la perfección con el resto de relatos de Kleist desde el punto de vista temático, pues estos siempre giran en mayor o menor medida en torno al castigo de un crimen (*Michael Kohlhaas, Der Zweikampf...*) o la reparación de su víctima (*Die Marquise von O...*), aunque es lícito preguntarse hasta qué punto hay justicia en la muerte del marqués; después de todo, el fallecimiento de la mendiga no deja de ser un accidente, por mucho que el trato que este la brinda al encontrársela en su casa no sea el más cortés: ni

⁴⁶⁶ Existen innumerables ejemplos de literatos condicionados por la censura o por exigencias políticas, de modo que no considero necesario extenderme en señalar que Kleist sufrió una presión similar que le llevó a desplazar la acción de muchas de sus obras. Sobre todo porque, a diferencia de Akinari, que sí apoyaba a los Tokugawa (como muestra el final de *Hinpuku-ron*, en el que el espíritu augura la prosperidad de Japón), Kleist mantuvo constantes disputas con el gobierno de Prusia, especialmente (aunque no solo) a causa de su cruzada contra Napoleón.

siquiera la echa del castillo, sino que la obliga a moverse junto a la estufa, y esta cae debido a que le fallan las fuerzas (ibíd.: 440). Sorprende además el hecho de que en ningún momento se describa la aparición del fantasma como tal, sino apenas unos misteriosos ruidos para los que quizá exista una explicación racional. Si bien este minimalismo puede resultar más sugerente que anticlimático incluso para los lectores que esperasen encontrar una historia de fantasmas al uso⁴⁶⁷, en el plano formal encontramos una discrepancia importante debido al uso de un lenguaje casi periodístico que, sumado al medio en el que fue publicado el relato (las *Berliner Abendblätter*), complica la adscripción genérica de una obra que para Ludwig Tieck no podía considerarse «weder Gespenstergeschichte, Märchen, noch Novelle» (DKV III, 857). Kleist ya se había burlado en el pasado de este tipo de recursos (como en la carta a Wilhelmine von Zenge del 14 de septiembre de 1800, en la que lamenta no encontrar más que «Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben» [DKV IV, 121]), por lo que no sería de extrañar que la inclusión (o no) de este fantasma respondiese en realidad a otros fines, y no solo a una concesión al gusto romántico por lo sobrenatural o a una reflexión en torno a los conceptos de pecado y culpa⁴⁶⁸. De cualquier modo, invertir una convención literaria implica un conocimiento profundo de dicha convención, lo que concierne tanto a los elementos que la articulan como a las expectativas que esta provoca en el lector a medida que se va desenvolviendo. La familiaridad de Kleist con lo fantasmagórico se desprende de detalles como el de la inclusión en la historia del perro de los marqueses, cuya agitada reacción, según la superstición popular, es señal inequívoca de la presencia de lo sobrenatural⁴⁶⁹; no cabe duda, por tanto, de que la figura del espíritu vengativo del folklore europeo (y su posterior consolidación como argumento literario) es inseparable de *Das Bettelweib von Locarno*. Este tipo de fantasmas tienen un equivalente japonés: los llamados *onryō* (que dan nombre al

⁴⁶⁷ Tal es el caso de E.T.A. Hoffmann, quien alabó el modo en que Kleist logra evocar «die Fantasie durch sehr einfache Mittel» (Nachruhm n° 657).

⁴⁶⁸ En este sentido, Selbmann se muestra tajante al afirmar que «von Schuld und Sühne ist im »Bettelweib« nur mehr ein Anhauch zu spüren» (2013: 291), opinión compartida también por Blamberger (2012: 441). Por lo demás, esto no tiene por qué ir en detrimento de una línea interpretativa centrada en el discurso político-económico de su tiempo o en la dimensión epistemológica del relato, vías que siguen gozando de popularidad en la actualidad (Breuer 2013: 131).

⁴⁶⁹ Rölleke (2002: 76-77) sostiene que Kleist hace referencia a la superstición (consolidada ya en el siglo XIX entre el pueblo llano) de que los perros son capaces de percibir fantasmas, aunque puntualiza que el uso de la construcción en *Konjunktiv* («als ob ein Mensch auf ihn aufgeschritten käme» [DKV III, 263]) parece restarle veracidad a su propia insinuación de que allí haya realmente persona (viva o muerta) alguna, lo que por otro lado encaja con la ambigüedad general del relato.

subgénero *nō* antes citado) y los *goryō*, espíritus anclados a este mundo tras sufrir una muerte injusta que eran capaces de provocar toda clase de desastres a su alrededor⁴⁷⁰, desde sequías, epidemias y terremotos hasta plagas de insectos (que pueden entenderse como la manifestación física del voraz apetito destructor de estas almas furiosas [Iwasaka / Toelken 1994: 82]). La creencia en los *goryō* se popularizó durante el periodo Heian, el último de la época clásica de la historia de Japón (794-1185), e implicaba la idea de que el espíritu de un noble o una persona poderosa era capaz de perdurar en el tiempo para llevar a cabo su venganza incluso si en el proceso perjudicaba a la vecindad de sus antagonistas, motivo por el cual chamanes y exorcistas cobraron importancia en las comunidades como mediadores con el mundo de los muertos (ibíd.). Con el tiempo, sin embargo, este contacto estrecho con los chamanes hizo que el fenómeno, otrora reservado a las clases más altas, se extendiese también al pueblo llano, quienes acabaron por ser susceptibles de convertirse en *goryō* siempre y cuando sus muertes se debiesen a una traición, tortura o a la ruptura de las normas sociales (ibíd.). Desde el punto de vista de la sensibilidad japonesa de esta época, la mendiga de la historia de Kleist parece una candidata ideal a volver como *onryō* o *goryō* si nos basamos en el principio de que «anyone who dies under great emotional stress creates an energy which is not easily dissipated; these yurei, thus, have an impact on the local environment and are vivid proof of the seriousness of breaking codes» (ibíd.); una creencia, por lo demás, afín a las leyendas occidentales sobre fantasmas en lo que atañe al estrés emocional como desencadenante de que el difunto no logre abandonar este mundo. Al mismo tiempo, la asociación simbólica entre la insaciable venganza del *goryō* y los enjambres que devoran todo a su paso es extensible también al fuego, y esta idea resulta especialmente sugerente al recordar el incendio con el que concluye *Das Bettelweib von Locarno*. El castillo, del que se nos dice al comienzo que «man jetzt, wenn man von St. Gotthart kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht» (DKV III, 261), queda como prueba de los hechos ocurridos (un recurso que Kleist emplea también en la anécdota *Der Griffel Gottes* o, en sentido irónico, con el monumento erigido en honor de los protagonistas de *Die Verlobung*), tal vez incluso como advertencia.

⁴⁷⁰ Aunque muy similares entre sí, los *onryō* y *goryō* se diferencian en que los primeros eran siempre espíritus vengativos de personas difuntas, mientras que los segundos podían estar asociados a otra clase de fuerzas (cfr. Hall / Shively 1999: 559-560 y Blacker 1975: 48-49).

El tema de la venganza (terrenal o de ultratumba) es también habitual en los relatos que componen el *Ugetsu monogatari*. En el primero de ellos, *Shiramine*, el antiguo emperador Sutoku vuelve de entre los muertos convertido en un *tengu* (o en un *onryō*, según otras versiones) como represalia por su destierro forzado, causando a su regreso un gran número de catástrofes⁴⁷¹; en otro, *Kibitsu no kama* (*El caldero de Kibitsu*), una abnegada esposa fallece desolada por las infidelidades de su esposo, tras lo cual su espíritu posee a la prostituta con la que este le engañaba y acaba con la vida de ambos. *Hinpuku-ron* difiere de los anteriores en que el *yurei* que lo protagoniza no es vengativo, ni siquiera malvado, pero presenta igualmente un tratamiento de lo espectral en el que se reconocen paralelismos con *Das Bettelweib von Locarno*. La trama, como ya se ha adelantado, gira en torno a la conversación que el samurái Oka Sanai⁴⁷² mantiene con el espíritu del oro una noche en que este se le aparece, intrigado por la decisión de aquel de recompensar con diez piezas de oro a un subordinado suyo que se había esforzado por ahorrar una pieza pese a sus modestos ingresos. A lo largo del diálogo se ofrecen numerosos argumentos a favor del dinero, cuyas vías son consideradas honorables por parte de ambos personajes a diferencia de las de aquellos que se dejan corromper por la fortuna, las de los «hombres implacables y rapaces» (Ueda 2009: 146) que emplean sus ganancias con fines malvados o que las anteponen al resto de personas. Esta distinción entre la naturaleza del dinero (cuyo poder puede «someter a un imperio» [Ueda 2009: 143]) y el uso que se hace de él conlleva que no puede presuponersele al primero la moral del segundo, tal y como el espíritu se encarga de repetir: «yo no soy por naturaleza ni un dios ni un buda, soy tan solo una cosa insensible, no voy a juzgar las virtudes y vicios de los humanos, ni a seguirles en ese terreno» (ibíd.: 149). Una vez descartado que la moral tenga algo que ver con la acumulación de la riqueza (tanto en esta vida como en las venideras), la única vía razonable es la de los sabios antiguos, quienes se preocupaban de ganar dinero siempre y cuando tuviesen la capacidad para hacerlo: enriquecerse es un arte que debe aprenderse, y la enseñanza para ello no puede encontrarse ni en el budismo ni en el confucianismo (ibíd.: 149-50), sino en los métodos de quienes «sabían evaluar los

⁴⁷¹ Sobre la figura histórica de Sutoku, cfr. Papinot (1972: 611). La creencia popular era que las calamidades acontecidas tras el destierro y muerte del emperador fueron provocadas por su espíritu vengativo (cfr. Ueda 1938: 255). La leyenda de Sutoku ha perdurado en nuestros días, hasta el punto de que se le considera uno de los *Nihon San Dai Onryō* o «tres grandes *onryō* de Japón» (Meyer 2013: web).

⁴⁷² El personaje ya había aparecido brevemente en una obra previa de Ueda Akinari, el ukiyo-zōshi *Seken tekake katagi*, pero no es de su invención; entre sus numerosas fuentes destaca el *Okinagusa* de Kamisawa Sadamoto (1710-95) (Washburn 2007: 44-45).

momentos propicios del cielo y reconocer los recursos de la tierra» (ibíd.. 145). El espíritu defiende sin reservas el modelo productivo («[e]l campesino, con su esfuerzo, produce cereales, los artesanos, con su habilidad, los conservan, los mercaderes, con su comercio, los hacen circular; cada uno de ellos, administrando sus bienes, enriquece su casa» [ibíd.]) y critica con dureza a quienes desdeñan el dinero por considerarlo inherentemente pernicioso. Uno de esos momentos, en el que lamenta que «[a]lgunos, trabados por su sabiduría libresca, se proclaman puros porque desprecian la virtud del oro y llaman sabios a quienes toman el azadón y abandonan el mundo. ¡Aunque tales hombres fueran sabios, su conducta no lo sería en absoluto!» (ibíd.: 146), remite de forma ineludible a Kleist, pues ese fue precisamente el plan que, siguiendo las enseñanzas de Rousseau sobre la influencia negativa de la sociedad en el individuo, el alemán se propuso llevar a cabo en Suiza. Pese a su fracaso, el eco de aquella empresa de juventud resuena en varias de sus obras: en cuanto a su narrativa, el tema de la propiedad privada y su efecto en el ser humano desempeña un papel importante en *Der Zweikampf* (donde constituye el motivo del asesinato del conde por parte de su hermano), *Die Verlobung in Sto. Domingo* (por su reflexión en torno a la esclavitud y a las relaciones de pertenencia de la mujer con respecto al hombre) y *Das Erdbeben in Chili*⁴⁷³. No obstante, sería un error asumir que Kleist fuera la misma persona en el momento en que planeaba su fallida escapada a Suiza y en su madurez como escritor, o que los relatos antes citados prueben un rechazo frontal a la idea de propiedad y las posibilidades de enriquecimiento del individuo. Como señala Jochen Schmidt, la base ideológica que sustenta *Michael Kohlhaas* no pueden ser las enseñanzas de Rousseau, sino una concepción de la economía estatal influida por los tratados de John Locke y Adam Smith⁴⁷⁴ en el marco de las reformas de Prusia que apoya por completo el derecho a la propiedad privada (Breuer 2013: 303-04). Desde esta perspectiva, la fortuna no es algo inherentemente negativo, sino en todo caso, parafrasando al espíritu de Hinpuku-ron, «sentirse envanecido en la fortuna» (Ueda 2009: 144).

En cuanto a *Das Bettelweib von Locarno*, una parte importante de la crítica ha interpretado el relato en clave económica, bien en su dimensión personal más inmediata (la injusticia que el rico marqués comete con la pobre mendiga⁴⁷⁵) o bien en términos

⁴⁷³ Sobre las interpretaciones del relato y su relación con la utopía de corte rousseauiana, cfr. el capítulo 2.3. del presente trabajo.

⁴⁷⁴ Es seguro que Kleist conocía los trabajos de Smith, como prueba una carta de 1805 a Ernst von Pfuel (DKV IV, 348)

⁴⁷⁵ Cfr. Horn (1978: 164).

históricos, encontrando en sus páginas la descripción del proceso por el cual las estructuras feudales dan paso al capitalismo burgués imperante en la época de Kleist⁴⁷⁶ (un proceso análogo, pese a las evidentes diferencias históricas y socioculturales, al experimentado en Japón durante el shogunato, y que justifica la aceptación por parte de Ueda Akinari de los modelos económicos que describe en *Hinpuku-ron*). De acuerdo con la lectura de Christian Moser, la actitud del marqués hacia la mendiga responde a una «primitive Logik des Sichtbaren» característica de la aristocracia de su tiempo, propia de «einer Welt, in der qualitative Unterschiede visuell markiert und den Gegenständen augenfällig eingezeichnet sind» (Breuer 2013: 131). Incapaz de compartir algo tan abstracto como la compasión que sí muestra la marquesa, el protagonista trata de trasladar esa categoría intangible al plano físico a través de la orden que da a la mujer de moverse:

Stellung, Basis, Grund, Sitz: Diese Metaphern haben für den Marchese eine literale Bedeutung. Seine ›Stellung‹ wird durch den ›Grund‹ definiert, den er innehat; seine Position ist zugleich der konkrete Ort, den er ›be-sitzt‹ (und von dem ihn das »Entsetzen«, das der Spuk hervorruft, zu ›ent-setzen‹ droht). Der Befehl des Marchese folgt den Prämissen dieses lokalisierenden Denkens (ibíd.).

La manifestación del espíritu de la mendiga se produce en un momento en que los marqueses, debido a sus dificultades financieras, tratan de vender el castillo (es decir, de sustituir un bien tangible que representa su posición social y hasta su identidad por otro abstracto cuyo valor es solo simbólico): para Moser, las dificultades del marqués para abandonar su antiguo sistema de valores e introducirse en un modelo burgués basado en el capital se corresponde con su incapacidad de percibir al espíritu, y esa inmovilidad es la que terminará propiciando el abandono de su propiedad y de su propia vida (pues ambas están ligadas) al provocar el incendio (ibíd.: 132). Irónicamente, el desenlace conlleva un intercambio de posiciones entre el marqués (cuyos huesos terminan en el punto en el que la anciana falleció años atrás) y la mendiga, que solo en ese momento es nombrada por el narrador con el «von Locarno» del título (marca geográfica, pero

⁴⁷⁶ Cfr. Fischer (1989: 89) y Landfester (1998: 145). Esta perspectiva cobra aún más sentido en el contexto de las reformas de Prusia de 1807, que permitían a los nobles vender sus propiedades y, al mismo tiempo, desligarse de las obligaciones feudales para con el pueblo llano, lo que desembocó en que muchos campesinos se viesen empujados a la mendicidad (Landfester 1998: 145-46; Schreiber 1991: 262-67).

indistinguible del título de un noble) (ibíd.): la compasión, el acto de ponerse en el lugar del otro, queda así materializada.

Alternativamente, Selbmann interpreta las repeticiones que marcan la estructura del relato como «ein zielgerichtetes Wahrnehmungsmodell im Sinn einer rationalistisch entworfenen Naturwissenschaft» (2013: 85). En su intento por decidir qué hay de cierto en la historia del aterrado comprador del castillo, el marqués realiza una serie de pruebas presenciales que incluyen la ayuda de testigos (la marquesa y, de forma destacada, el perro, al que se le presupone absoluta objetividad); la comprobación de que el fantasma es real provoca en el protagonista una crisis derivada de su incapacidad para racionalizar el mundo que le rodea, una ruptura que Selbmann relaciona con la *Kant-Krise*: «Dieser Tod setzt der Verzweiflung des Wahrnehmenden, der sich das Scheitern seines Weltentwurfs einer rationalen Erklärbarkeit eingestehen muss, ein Ende» (ibíd.: 86). La posible conexión con la crítica kantiana remite a la pregunta de hasta qué punto es posible «die Kluft zwischen den Sphären des Sinnlichen und des Intelligiblen zu überbrücken» (Dutoit 1994. Cit. en Breuer 2013: 130), una problemática presente en muchas otras obras de Kleist (*Der Zweikampf*, *Das Erdbeben in Chili*) y que el desenlace del relato deja como irresoluble (Greiner 2000: 314-26). Partiendo de un contexto filosófico completamente diferente, Ueda Akinari también refleja en su obra la preocupación por esta pérdida de armonía con el mundo, solo que abordada desde el plano lingüístico y literario. Los defensores del *kokugaku* (entre los que él mismo se contaba) asumían que en la antigüedad había existido una correspondencia plena entre las palabras y los objetos, pensamientos y acciones que estas representaban, pero que, al haber ido cambiando su significado con el tiempo (principalmente por culpa de la introducción de sistemas de pensamiento extranjeros como el Confucianismo), la unidad entre palabra y mundo se había perdido por completo (Washburn 2007: 33-34). Acabar con la corrupción del lenguaje implicaba para estos autores recuperar la dimensión ética de la cultura de los antiguos, que es justo lo que reivindica *Hinpuku-ron*. En efecto, Ueda Akinari apoyaba la doctrina del *kokugaku* de la superioridad del pasado, pero con dos matices: para él no tenía sentido ni culpar de la decadencia actual a la injerencia extranjera ni pretender un regreso a la pureza de la antigüedad, ya que la distancia entre épocas diferentes era insalvable (ibíd.: 35). Pese a ello, el estudio del lenguaje era el único camino que permitiría recuperar aunque fuera una chispa de ese esplendor, pues en las grandes obras del pasado (antes de que se perdiese la unidad ética y la conexión con el mundo) no existía una diferencia

efectiva entre ficción y realidad ni entre moral y estética, lo que las convertía en modelos ideales (ibíd.: 36-37; 39). El prefacio al *Ugetsu Monogatari* sirve a Akinari para certificar su deuda con los clásicos chinos y japoneses, a los que alaba por su poder de «acercar al lector a la verdad»; sin embargo, como alerta Washburn, en la elección de esas palabras se esconde la certeza de que el lenguaje literario y el mundo real mantienen ahora una distancia entre sí.

As it is used here, it indicates both a consistency of the text with reality —the truth of what is said— and an ability to convince the reader that the text is consistent with reality —the credibility of its manner of saying. The verisimilitude of great literature is an aesthetic effect produced by the fleeting illusion that reality is unified with the figural language of text (ibíd.: 38).

Esta filosofía justifica que Akinari no solo recurra a las fuentes originales en busca de argumentos, sino que incluso tome de estas descripciones y caracterizaciones de personajes y cargue sus obras de citas y referencias con la intención clara de que el lector las reconozca. Pero volviendo a las consideraciones previas sobre el tema del *Ugetsu Monogatari*, el uso que el japonés hace de lo sobrenatural en el contexto de esa superioridad moral del pasado y la unidad mítica entre lenguaje y consciencia es una metáfora sobre la idea misma de autenticidad según la doctrina del *kokugaku*, en el sentido de que que no por ser algo inaccesible es menos real; así, lo sobrenatural se presenta para él «as part of a continuum of reality that intersected human experience of the world», y «[t]he experience of the supernatural, even if in fleeting encounters with the uncanny, was proof of an authentic state of being that was the source of moral and aesthetic values» (ibíd.: 37).

Para concluir, tanto Akinari como Kleist esconden bajo una temática aparentemente enfocada al gusto de sus respectivos públicos una reflexión directa sobre nuestra conexión con la realidad, si bien cada uno la aborda desde perspectivas diferentes como consecuencia lógica de sus distintos contextos filosóficos y socioculturales. Al contrario de lo que ocurre en obras de terror cuyos protagonistas son meras excusas argumentales para introducir al lector en la historia, los dos aprovechan lo sobrenatural como recurso para tratar esta y otras cuestiones, lo que conlleva un interés perceptible por el modo en que los personajes responden al encuentro fantasmagórico. Así, mientras que Kleist acostumbra a enfrentar a sus protagonistas a

situaciones extremas de forma imprevista para evaluar su reacción⁴⁷⁷ (pues recuérdese que es el propio marques quien prende fuego al castillo, y no el invisible fantasma que lo atormenta), Anthony H. Chambers destaca como una de las mayores virtudes de la prosa de Akinari «[...] his subtle exploration of the psychology of men and women at the extremes of experience, where they come into contact with the strange and anomalous: ghosts, fiends, dreams, and other manifestations of the world beyond logic and common sense» (Ueda 2007: 1). Todo esto, sumado a los asombrosos paralelismos entre el contexto sociocultural de ambos y sus aportaciones al desarrollo del *yomihon* y la *Novelle*, respectivamente, hace de *Das Bettelweib von Locarno* y *Ugetsu Monogatari* dos obras más emparentadas de lo que cualquier estudio filogenético habría podido predecir.

3.6. *La sombra del canon*: Michael Kohlhaas y *Life & Times of Michael K*, de J. M. Coetzee

La relación de J. M. Coetzee con el canon literario mundial no podría ser más polifacética: lo ha abordado de manera teórica desde su faceta de profesor universitario e investigador⁴⁷⁸, lo ha referenciado y subvertido a lo largo de toda su carrera como escritor⁴⁷⁹ y, en última instancia, ha pasado él mismo a formar parte de tan selecto grupo, como prueba la concesión del Premio Nobel de Literatura en 2003. Peter Horn ha señalado además cómo la estrategia de escritura de Coetzee pasa a menudo por la reinterpretación de textos clásicos de las letras europeas y sudafricanas:

Dusklands is based on South African travel writing, *In the Heart of the Country* on the South African *Plaasroman*, especially Olive Schreiner's *The Story of an African farm*, *Foe* on Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, and *The Master of Petersburg* on Dostoevsky's *Demons* (2005: 56).

⁴⁷⁷ Otro ejemplo de esta práctica sería el desenlace de *Das Erdbeben in Chili* y su desmedido estallido de violencia final.

⁴⁷⁸ Sirvan como muestra sus colecciones de ensayos *Inner Workings* (Coetzee 2007) y *Stranger Shores* (ibíd.: 2002), que incluyen trabajos sobre escritores tan diversos como Lessing, Musil, Svevo, Beckett, Gordimer, García Márquez, Celan, Faulkner, Defoe, Richardson, Rilke y un largo etcétera.

⁴⁷⁹ No sin cierta ironía, Stephen Watson apuntaba que «almost all the initial difficulties of Coetzee's novels vanish if one happens to have read the same books that he has» (1986: 380).

En consecuencia, no es de extrañar que desde la misma publicación de *Life & Times of Michael K* la crítica se volcase en encontrar indicios de una recepción rastreable, como prueba una reseña de Christopher Lehmann-Haupt para el *New York Times* en la que se señala su supuesta «deuda» a Kafka como el gran punto negativo de la obra:

There is, to begin with, the novel's heavy debt to Franz Kafka – not only the references to “K” and even once to a telephone call placed to “the Castle,” but also the insistent comparisons of Michael K to various insects, and his gradual mastery of the role of hunger artist. These are doubtless meant to be tributes to a master as much as borrowings from him, but they are overdone and call an unnecessary attention to themselves (1983: web).

Por un lado, el afán por enmarcar la novela dentro de una tradición europea reconocible (o quizá por relativizar la originalidad de un autor cuyas dos primeras obras habían gozado de gran estima) lleva a Lehmann-Haupt a exagerar la magnitud de estas semejanzas: ni las comparaciones del protagonista con «varios insectos» ofrecen garantía alguna de una conexión con *Die Verwandlung* (pues el uso de esta imagen en sentido despectivo es habitual en culturas de todo el mundo desde mucho antes del siglo XX) ni, como se encarga de aclarar Teresa Dovey, la referencia a *Der Schloss* es tal, pues ese «castle» que aparece en la obra no es sino «the actual military headquarters situated in the castle built at the time of the early Dutch settlement at the Cape» (1988: 302). Si bien ya en 1984 Nadine Gordimer negaba de forma tajante la existencia de referencia alguna a Kafka en la novela y sugería que la letra K del título «[...] probably stands for Kotze or Koekemoer and has no reference, nor need it have, to Kafka» (1984: 3. Cit. en Horn 2005: 57), dos años después Robert M. Post cuestionaría esta afirmación y aún insistiría en «the obvious parallels between the distorted worlds portrayed by Coetzee and Kafka» (1986: 72)⁴⁸⁰, mientras que Sévry se mantendría cauto: «[...] I would not speak of actual influences. Coetzee is a master of his text and it is probably his wide culture that prevents him from being provincial and enables him to attain the universal» (2013: web). Sin embargo, como ya denunciara Ward hablando del estado de

⁴⁸⁰ Algunos de los paralelismos entre la novela y las obras de Kafka que más pervivencia han tenido para la crítica son el del escondite de K en la granja como recreación de *La Madriguera* (cfr. Meljac 2008) y el de su rechazo a comer en el campo de Kenilworth como referencia a *Un artista del hambre* (cfr. Dovey 1988: 301; Wright 2001: 109-10 y Weigl 2011: 77). Aunque sin tildarlo de influencia de manera explícita, Jan Wilm (2017: 26) destaca analogías entre la constante espera a la que se ve obligado Michael K y el mismo acto en *Der Prozess*, *Der Schloss* o *Die Verwandlung*.

la cuestión en general⁴⁸¹, Horn (2005: 57) señala que el análisis que Post lleva a cabo de esos elementos supuestamente kafkianos (1986: 72-73) sigue remitiéndose a afinidades demasiado generales (como el tema de la opresión del sistema burocrático sobre el individuo) o demasiado vagas (la equiparación entre la madre de K. y las figuras paternas en la obra de Kafka). Una vez descartada la referencia del castillo, tan solo la letra «K» que da nombre a los protagonistas de ambas novelas parece justificar la afiliación entre ellas, pero sucede que el propio Coetzee había negado de forma tajante que esta coincidencia fuese un homenaje en una entrevista con Tony Morphet de 1983: «I don't believe that Kafka has an exclusive right to the letter K. Nor is Prague the centre of the universe» (Morphet 1984: 63). Aunque matizada, Coetzee manifiesta una reticencia similar en otra entrevista posterior llevada a cabo por David Attwell:

There is no monopoly on the letter K [...] it is as much possible to centre the universe on the town of Prince Albert in the Cape Province as on Prague. *Equally* —and the moment in history has perhaps come at which this must be said— it is as much possible to centre the universe on Prague as on Prince Albert. Being an out-of-work gardener in Africa in the late twentieth century is no *less*, but also no *more*, central afate than being a clerk in Hapsburg Central Europe. [...] (Coetzee 1992: 199)⁴⁸².

Quince años después de la publicación de *Life & Times of Michael K*, fue precisamente Horn (2005) el primero que propuso la teoría de que los nombres que se escondían tras esta enigmática inicial fuesen los de Kleist y Kohlhaas⁴⁸³. Incluso antes de detenerse a analizar los argumentos de Horn, dos hechos llaman la atención de inmediato: que esa caracterización negativa de la relación entre el individuo y el sistema burocrático que Post destacaba como herencia de Kafka se encuentra mucho antes en Kleist y que, puesto que el primero fue admirador confeso del segundo, las afinidades entre el checo y Coetzee bien podrían deberse a una fuente común antes que a una influencia directa

⁴⁸¹ «Coetzee has been compared with Kafka too often, and for superficial reasons» (Ward 1989: 162).

⁴⁸² Un año después de la publicación de este volumen, el nombre de Kafka no es mencionado ni siquiera una vez en el homenaje que Coetzee escribió a sus «padres literarios» (o, explicado en sus propias palabras, «[...] writers without whom I would not be the person I am, writers without whom I would, in a certain sense, not exist») (Coetzee 1993: 5-7). Con todo, él mismo plantea un atisbo de duda al admitir que la que presenta puede no ser «la historia completa» (ibíd.: 5).

⁴⁸³ Una primera versión del artículo de Horn apareció en alemán para la revista *Acta Germanica* (cfr. Horn 1999). Cabe mencionar que Horn ya había abordado con anterioridad el tema de la posible recepción de Kafka en la novela de Coetzee en una conferencia para el *Interkulturelle Erforschung österreichischer Literatur* de 1996 que fue publicada cuatro años después (cfr. Horn 2000).

por su parte⁴⁸⁴. Gracias a que Coetzee es un autor contemporáneo a nosotros y a que hace años que sus notas y manuscritos originales están a disposición de la Academia, hoy es sabido que Horn acertó con su predicción, como expone Attwell: «[a]s his model for this story, Coetzee chose Heinrich von Kleist's German Romantic novel of 1810, *Michael Kohlhaas* (from which was derived Michael K's name)» (2015: 105). No obstante, conviene reflexionar sobre el hecho de que si Coetzee no hubiese alcanzado un reconocimiento internacional en vida ni nos hubiese legado los borradores de sus trabajos (como sucedió con el mismo Kleist, por poner un ejemplo cercano), no habría forma de resolver el debate en torno a las posibles influencias del alemán y de Kafka, e incluso es fácil especular con que este habría acaparado una atención aún mayor por parte de la crítica. La historia del trinomio Kleist-Kafka-Coetzee ilustra hasta este punto dos premisas difícilmente discutibles: que al tratar de dilucidar las posibles influencias literarias sobre un autor cualquiera sin más datos que los del propio texto es muy probable que este nos remita en primera instancia a autores asentados en el canon internacional o local y que, precisamente por tratarse de autores consagrados, discutir la posibilidad de dicha conexión puede llegar a ser más trabajoso que defenderla⁴⁸⁵. Al mismo tiempo, sin embargo, al profundizar en este caso concreto aparecen dos dificultades imprevistas: que la huella de Kafka en la narrativa de Coetzee puede estar mucho más presente de lo que el sudafricano dejase entrever en 1983 y que, pese a su confirmación explícita de que *Michael Kohlhaas* fue el principal referente de *Life & Times of Michael K* durante la planificación de dicha novela, el resultado final no contiene tantas pruebas textuales como cabría imaginarse.

En cuanto al primer punto, el que Horn minimizase las aportaciones de Kafka a la novela que nos ocupa no ha implicado que hiciese lo propio con otras obras de Coetzee: así, en un breve artículo de 2014 sobre la influencia de Kafka en Sudáfrica menciona las referencias directas a este presentes en *The Lives of Animals* y «einige frappierende Ähnlichkeiten» entre *The Childhood of Jesus* y *Der Schloss* (2014: web). A su vez,

⁴⁸⁴ Resulta significativo el hecho de que Attwell (quien, como se expondrá más adelante, aún defiende la influencia de Kafka sobre *Life & Times of Michael K*) mantiene de forma indirecta la centralidad del escritor checo al sugerir que Coetzee pudo llegar a conocer *Michael Kohlhaas* gracias a este (2015: 107).

⁴⁸⁵ Soy consciente de que este argumento puede volverse en contra de mi propuesta de leer a Kleist desde la perspectiva de una influencia cervantina que, en la práctica, no puede probarse (cfr. capítulo 3.1. del presente trabajo). Es por eso por lo que me veo en la obligación de aclarar que no pretendo criticar la búsqueda de antecedentes literarios a partir de indicios textuales cuando estos son lo bastante sólidos como para justificar una comparación: antes bien, lo que propongo es que las semejanzas entre la obra que se está estudiando y tal o cual título canónico no deben ser obstáculo para proponer fuentes paralelas o alternativas, tal y como se ha acometido en el caso de *Die Marquise von O...* al añadir los nombres de Montaigne, Rousseau o María de Zayas.

otros críticos han profundizado en estos contactos literarios⁴⁸⁶: de forma destacada, Chris Danta (2007) se remite a la visión del escritor como chivo expiatorio de la humanidad que Kafka transmitió a su amigo Max Brod en una carta de 1922 y que se encontraría presente en *The Lives of Animals* y *Elizabeth Costello*⁴⁸⁷, texto que, por su parte, Richard A. Barney (2004: 19) también analiza en paralelo con *Ein Bericht für eine Akademie*; del mismo modo, Patricia Merivale ha dedicado su atención a las huellas de Kafka en *Waiting for the Barbarians* (1996: 159), y en los últimos años han aparecido varios trabajos que lo relacionan con la galardonada con el premio Booker *Disgrace*⁴⁸⁸. Tal es la magnitud de esta afinidad que quizá las palabras de Coetzee antes citadas no deberían entenderse como un rechazo a Kafka por su parte, sino más bien como un rechazo a la correspondencia unívoca entre la letra K y este en el contexto de las relaciones intertextuales de *Life & Times of Michael K*; de hecho, al usarlas para reforzar su teoría, Horn omite otras declaraciones apenas dos años posteriores en las que el sudafricano parece admitir el argumento contrario: «[I] have been reading Kafka since I was an adolescent [...] in German; so it would be even more foolish for me to deny that Kafka has left his traces on me» (Sévry 1985: 5. Cit. en Merivale 1996: 152). La entrevista con Attwell tampoco arroja luz sobre esta cuestión, pues si bien insiste en la idea de que nadie tiene monopolio sobre la letra K, la actitud de Coetzee es de absoluta humildad y respeto hacia el checo: «You ask about the impact of Kafka on my own fiction. I acknowledge it, and acknowledge it with what I hope is a proper humility. As a writer I am not worthy to loose the latchet of Kafka's shoe» (Coetzee 1992: 199). Sin embargo, cuando más adelante Attwell insiste en su idea de relacionar el ensayo que Coetzee había escrito sobre *Der Bau* de Kafka con *Michael K* y le pregunta sobre el posible simbolismo de la obra, su respuesta es la siguiente:

I am immensely uncomfortable with questions [...] that call upon me to *answer for* (in two senses) my novels, and my responses are often taken as evasive [...] my difficulty is precisely with the project of stating positions, taking positions. [...] Let me talk first about the subjective experience of writing a novel [...] I don't want to sound silly, to talk of possession or the Muse, nor on the other hand do I want to be drearily reductionist and talk of a bag called the unconscious into which you dip when you can't think of what to

⁴⁸⁶ Un resumen de los tópicos más tratados por la crítica se encuentra en Zymner (2006).

⁴⁸⁷ *The Lives of Animals* (1999), texto a caballo entre la ficción y el ensayo protagonizado por el alter-ego literario de Coetzee, Elizabeth Costello, fue incluido en la novela de 2003 que lleva el nombre de su protagonista, por lo que en gran medida las referencias del primer texto son extensibles al segundo.

⁴⁸⁸ Cfr. Paolucci (2009) y Conti (2016).

say next [...]. You ask me to comment on *Michael K*. When I listen to novelists talking about their books, I often have the sense that they are producing for the interviewer a patter that has very little to do with the book they intimately know [...]. I decline, if only because to do so is in my best interest, to take up a position of authority in relation to *Michael K* (ibíd.: 205-06).

En definitiva, Coetzee descarta que su posición como autor le confiera mayor validez a los juicios que pueda emitir sobre su propia obra⁴⁸⁹. Es por eso por lo que, aun habiendo sido confirmado que el hipotexto original de *Life & Times of Michael K* fue *Michael Kohlhaas*, la postura de Coetzee con respecto a la figura de Kafka da pie a argumentar que este pudiera ejercer una influencia sobre la novela acaso más sutil, pero no por ello menos apreciable: siempre y cuando el texto justifique dicha relación, el haber admitido que el checo se encontró entre sus autores predilectos durante su etapa de formación es suficiente como para defenderla. Esta es precisamente la propuesta de Attwell, quien describe una progresiva evolución del manuscrito original desde el plan primigenio de trabajar sobre *Michael Kohlhaas*⁴⁹⁰ hasta la novela que terminó por concretarse y que, según dejó escrito Coetzee en sus notas, en algún momento pudo haber sido rebautizada como «The Childhood of Josef K» (cit. en Attwell 2015: 107).

Pero la obra mantuvo su título y la referencia a Kleist. La decisión puede resultar sorprendente si se tiene en consideración que, al menos a priori, los personajes de Michael K y Michael Kohlhaas no podrían ser más distintos: uno es descrito como «einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit» (DKV III, 13), mientras que la historia del otro «no había sido nunca interesante; casi siempre alguien le había dicho lo que tenía que hacer» (Coetzee 2017: 74). El parecido solo se desvela al considerar el primer borrador de Coetzee, de 1979:

A “man of liberal conscience” returns home one day to find that his house has been broken into and vandalized. He reports the incident to the local police, but his interactions with them reveal that they are more interested in keeping a lid on the anger of the suppressed classes than in dealing with petty crime. Since he has no recourse to the law,

⁴⁸⁹ «What *Michael K* says, if it says anything, about asserting the freedom of textuality, however meager and marginal that freedom may be, against history [...] stands by itself against anything I might say about what it says» (ibíd.: 206).

⁴⁹⁰ Attwell afirma que Horn es el único crítico que conoce que haya tratado la relación entre Kleist y Coetzee antes que él (Attwell 2015: 230), pero Christina Turner (2013) también lo había hecho dos años antes. Turner, además, ofrece un resumen alternativo al de Attwell de los progresivos cambios sufridos por el borrador original de la novela (2013: 1, 27-32).

the man succumbs to rage. He goes into the black townships to post notices offering rewards, too angry to be moved by the obvious signs of squalor. Matters come to a head when he shoots a night-time intruder. Now inured to violence and out of control, he engages in “class struggle” (on behalf of the middle class, that is) (Attwell 2015: 105)⁴⁹¹.

Apenas un mes antes, el propio Coetzee había sido víctima de un allanamiento mientras se encontraba de estancia en Estados Unidos: la obra de Kleist, por tanto, le sirve en principio como material sobre el que construir a partir de un evento real (cit. en Jobson 2014: web). Más adelante barajó la posibilidad de introducir *Michael Kohlhaas* directamente en el texto haciendo que su protagonista fuese un académico que estaba traduciendo dicha obra, lo que serviría como catalizador de su furia vengativa tras el incidente: «The character’s rage would be fuelled by the discovery that while vandalizing the house, a burglar used his typescript to wipe his backside» (ibíd: 108). Una nueva versión, ahora con la época postrevolucionaria como marco narrativo, introduciría los personajes de Annie y Albert (esbozo primigenio de Michael K), quien estaría escribiendo un poema sobre Kleist (ibíd.). Otra opción fue hacer que Albert recitase parte de su traducción en un momento dado: «when asked on the road what he does for a living, he says he is a poet, and sings part of the verse translation of MK. He also discusses it as an aesthetic ideal» (cit. en Attwell 2015: 111). Ni siquiera el descarte de este «Albert» hizo que Coetzee se resignara a no citar a Kleist: lo que decidió entonces fue convertirlo en un niño de 9 años al que su abuela le leía *Michael Kohlhaas* por las noches; en ausencia de su padre, este acabaría por volverse una especie de figura paterna para él que le conduciría a llevar una vida en paralelo a la del rebelde (Attwell 2015: 113). Tras una serie de variaciones de mayor o menor magnitud, el último esquema de la novela que recuerda al *Kohlhaas*⁴⁹² presenta un adulto Michael (jardinero de profesión) cuya abuela fallece cuando ambos se dirigen de camino a Greyton; los obstáculos impuestos por la administración lo llenan de resentimiento hasta el punto de

⁴⁹¹ Como señala Turner (2013: 1-2), el argumento se asemeja bastante al de una novela posterior de Coetzee, *Disgrace* (1999): en ella, su protagonista, David Lurie, regresa a su casa tras tres meses de ausencia para encontrarse con que la vivienda ha sido saqueada y no hay rastro de sus vinilos de Beethoven, lo que supone para él «the confrontation with and eventual abandonment of liberal ideology [...] triggered by an act of flagrant vandalism» (ibíd.: 1). No es descartable que la abandonada premisa de *Life & Times of Michael K* fuese recuperada casi dos décadas después por el sudafricano.

⁴⁹² La historia completa de la composición de *Life & Times of Michael K* desde el primer borrador hasta el último es mucho más compleja y menos lineal que el esquema aquí esbozado (pues Coetzee se ve obligado a menudo a recuperar ideas y elementos que ya había descartado previamente); sin embargo, puesto que tanto Turner (2013) como Attwell (2015) reproducen de forma precisa el desarrollo de la misma no considero necesario replicar su trabajo, por lo que me limitaré a repasar las transformaciones más radicales del argumento antes de analizar las lecturas que ambos autores han realizado de las mismas.

sembrar el caos en la ciudad, tras lo cual es apresado, juzgado y, como la creación de Kleist, condenado (ibíd.: 114).

En cuanto a los motivos que llevaron a Coetzee a prescindir tanto de la trama de la venganza como de las referencias textuales a *Michael Kohlhaas*, parte de las dificultades iniciales se debieron a su incapacidad de centrarse en la realidad histórica en la que el relato debía enmarcarse, lo que a su vez repercutía en la evolución del propio argumento:

After writing for a few days, I am face to face with the fact that I cannot continue until I clarify my ideas about the historical reality in which this action is supposed to be taking place. All that I have done thus far is to enclose the woman, with a silent partner, in a room in Sea Point in a world in which, it appears, the forms of everyday life have broken down (how? why?) (cit. en Attwell 2015: 109).

Este proceso culminaría con la adopción del futuro sin determinar y desprovisto de referencias directas al conflicto entre negros y blancos que se presenta en la versión final. Pero antes de llegar a ese punto, al tratar de reconducir la historia hacia su idea original Coetzee repara en dos problemas. El primero es «técnico», según sus propias palabras, y está relacionado con la dificultad de hallar un marco histórico propicio: «that I cannot interpret MK “into” a recognizable present situation (in fact I don’t even know the text [Kleist’s] well enough» (cit. en ibíd.: 110). El segundo es «espiritual», pues Coetzee reconoce su incapacidad para empatizar con los oprimidos debido a que parte de una posición privilegiada e incluso elitista. Como expone Attwell, solo parece haber una solución posible:

[...] to turn Michael K into the book that it became: the story of an outlaw who is so far beyond the reach of the law that even the very idea of the law, its conceptions of the citizen and civic responsibilities, are unable to contain him. [...] Michael K is really the kind of rebel that Coetzee, the author, *could* invent (ibíd.: 111).

El personaje, nacido a partir de un evento autobiográfico, amenazaba con perder toda conexión con el autor. En respuesta, el nuevo Michael K continúa siendo un rebelde, solo que no uno armado ni violento: su desafío, más que contra los abusos del sistema o contra el ejercicio arbitrario de la justicia por parte de quienes ostentan el poder, atenta

contra «[...] society's habits of thought, and indeed of language itself. K had to transcend all social norms [...]» (ibíd.). Pero aunque sus estrategias y actitudes vitales no podrían ser más distintas, el detonante del conflicto coincide en los dos casos con la imposibilidad de atravesar una frontera a causa de una regulación injusta (Horn 2005: 63-64), que es lo que les obliga a mantenerse al margen de la ley. Esto mismo es lo que para Attwell los convierte en «ideological bedfellows» en tanto que «in standing outside the law, both are radically free subjects, citizens of the universe» (2015: 118); sin embargo, este paralelismo se vería empañado por el hecho de que, como apunta Horn, mientras que Michael K escapa una y otra vez de los intentos por reintroducirle en la sociedad, Michael Kohlhaas sí que termina por someterse al sistema y acepta su ejecución ante la promesa de que sus descendientes serán compensados por la falta que le había llevado a levantarse en armas (2005: 64).

En este sentido, Michael K se vuelve incluso más radical que su homónimo alemán, lo que solucionaba los problemas de Coetzee a la hora de encontrar una forma de rebeldía con la que él pudiera empatizar⁴⁹³ pero a la vez implicaba enfrentarse a posibles acusaciones de no tomar partido por las víctimas de la época más turbulenta de la historia reciente de Sudáfrica. Susan VanZanten Gallagher (1991: 167-68. Cit. en Turner 2013: 8) ha señalado la ironía de que la consagración definitiva de Coetzee a nivel internacional en los años 1984 y 1985 (es decir, los inmediatamente posteriores a la publicación de *Life & Times of Michael K*) se produjese al mismo tiempo que el silenciamiento de los disidentes sudafricanos alcanzaba su máximo apogeo sin que por ello sintiese la necesidad de hablar en favor de sus compatriotas oprimidos: «I sometimes wonder whether it isn't simply that vast and wholly ideological superstructure constituted by publishing, reviewing and criticism that is forcing on me the fate of being a 'South African novelist'» (Morphet 1984: 64). En honor a la verdad, el propio Coetzee era más que consciente de este dilema en el momento en que Michael K tomó forma⁴⁹⁴, pero había llegado un punto en que salvar el abismo que le separaba

⁴⁹³ De forma complementaria a los argumentos de Attwell, Horn (2005: 67) había enfatizado el carácter pacifista de Coetzee, que choca frontalmente con la línea de acción propuesta por Michael Kohlhaas: «I am unable to, or refuse to, conceive of a liberating violence. [...] if all of us imagined violence as violence against ourselves, perhaps we would have peace» (Coetzee 1992: 337).

⁴⁹⁴ Cfr. también Turner (2013: 40-42). La decisión de K de no unirse a la guerrilla es abordada en el diario de Coetzee como el reflejo de su problemática personal: «[g]oing off with the guerrillas is thematized as a lacuna in his story. It is a lacuna in the logic of his political progression, a lacuna in my own position. It is an unbridgeable gap (and must be so with all comfortable liberal whites) and the best one can do is not to leave it out but to present it as a gap» (cit. en ibíd.: 42).

de *Michael Kohlhaas* implicaba una postura (a)política propensa a críticas como las que, en efecto, Nadine Gordimer y otros compatriotas suyos le dedicarían:

A revulsion against all political and revolutionary solutions rises with the insistence of the song of cicadas to the climax of this novel. I don't think the author would deny that it is his own revulsion. And so J.M. Coetzee has written a marvelous work that leaves nothing unsaid —and could not be better said— about what human beings do to fellow human beings in South Africa; but he does not recognize what the victims, seeing themselves as victims no longer, have done, are doing, and believe they must do for themselves (Gordimer 1984: 6).

Gordimer no iba nada desencaminada al aventurar que ese rechazo frontal a la respuesta revolucionaria palpable en la novela nace del propio Coetzee, como prueba la impotencia con la que él mismo asiste al progresivo distanciamiento con respecto a su material de origen: «The book started with Kleist behind it. Is Michael K— ever going to take to the hills and start shooting?» (cit. en Attwell 2015: 118). Más de una década después, la reseña de Gordimer aún resuena con fuerza en sus conversaciones con Attwell:

In a more sophisticated form, this became the question Nadine Gordimer asked in her review of the novel. What kind of model of behaviour in the face of oppression was I presenting? Why hadn't I written a different book with (I put words in her mouth now) a less spineless hero? (Coetzee 1992: 207).

En respuesta a esta pregunta, casi cabría pensar que el propósito último de Coetzee hubiese sido escribir una variación sobre Kleist *a toda costa* (algo que no encaja con su metodología de trabajo habitual)⁴⁹⁵; de lo contrario, una vez descartada la posibilidad de que K se uniera a la milicia para conservar inalterado el paralelismo con la lucha armada de Kohlhaas, lo más sensato habría sido renunciar a *Michael Kohlhaas* por completo y escoger otro tema. En lugar de ello, Coetzee se aferra a él con inusitada tenacidad, pero la distancia desde la que aborda esta novela es tal que, sin contar con el detallado

⁴⁹⁵ Para Attwell, sus referencias literarias «don't precede, rather, they follow the work of invention [...] The allusions enter only once the project has found its own feet. Often this intertextuality is a result of a reading campaign which he will embark on in order to resolve particular difficulties that have arisen in the development of the work» (cit. en Jobson [2014]). El caso de *Life & Times of Michael K*, en cambio, parece ser el contrario: es el propio texto el que le causa problemas, más que solucionarlos.

proceso descrito en sus archivos, resultaría lógico pensar como Horn que el interés original de Coetzee residía en «[...] the canonicity of certain texts and the question of their validity within and outside of a Western cultural tradition, especially about their validity in a colonised country like South Africa. [...] Coetzee's writing is to be understood as a questioning of this canon» (Horn 2005: 57-58). Ahora sabemos, sin embargo, que ese cuestionamiento de la validez del canon europeo en Sudáfrica fue el resultado imprevisto de un deseo genuino por adaptar a Kleist, y no su punto de partida; en relación con este punto, la intertextualidad en las novelas de Coetzee sería para Derek Atttridge precisamente uno de los criterios que justifican la rapidez con la que estas han ganado notoriedad a nivel mundial:

The perpetuation of any canon is dependent in part on the references made to its earlier members by its later members (or wouldbe members), and in this respect Coetzee's novels could be said to presuppose and to reproduce the canonic status of their predecessors while claiming to join them (Attridge 1996: 169).

Pero volviendo a la polémica en torno a la posición política que Coetzee parece adoptar en la novela, y entroncando con las reflexiones en torno a la Literatura Mundial desde el punto de vista de los países periféricos (cuyos criterios de canonización no suelen coincidir con los de los mercados centrales⁴⁹⁶), la subversión del material original que realiza el sudafricano puede entenderse también como una respuesta a las exigencias estilísticas asumidas por los opositores al Apartheid, que ven en el realismo un arma ineludible contra la injusticia (Turner 2013: 9). En 1984, mientras escribía *Foe*, Coetzee alude a esta cuestión en su diario:

They ("they?") want me to be a realist. They want my books to be—about. Specifically, to be—about South Africa, about social relations in that country. They chuck my text against what they have picked up from the popular media about SA, and where there is a correspondence they say it is "true." The rest they cannot, will not read. "They" include

⁴⁹⁶ Cfr. el capítulo 1.2.2. del presente trabajo. Attridge aborda esta problemática considerando en primer lugar que «[a]s a white male (like Daniel Defoe), Coetzee has a degree of privileged access to most canons, and as a South African, especially one who has chosen to remain in South Africa, he possesses a certain mystique», lo que a su vez conlleva el riesgo de que «writing emanating from South Africa will be read *only* as a reflection of or a resistance to a particular political situation»; al esquivar el encasillamiento que eso implicaría gracias a su recurso de omitir toda mención a Sudáfrica en sus novelas o, como en *Life & Times of Michael K*, presentar una versión de la misma desplazada temporalmente, Coetzee da pie a que sus compatriotas lo vean como «a member of the white elite in addressing not the immediate needs of his time but a mystified human totality» (1996: 170-71).

my publishers and my agents. As I am now, as I am writing now, I am their prisoner. I am their token South African (cit. en Turner 2013: 9-10).

De acuerdo con Attwell, la doble problemática formal y espiritual aludida anteriormente desembocó en dos preocupaciones clave: la de encontrar una voz propia y la de escapar del realismo. Esta última se repite en varias etapas del proceso creativo de un Coetzee obsesionado con la idea de que «what I need is a liberation from verisimilitude!» (cit. en Attwell 2015: 116): el borrador de la historia en el que hace de K un niño a quien le leían *Michael Kohlhaas* no sería sino el resultado de experimentar con una propuesta, si bien realista, al menos consciente de su realismo, una «avid and rigorous meditation on realism» (cit. en ibíd.: 113) que «invocara de forma explícita» sus modelos decimonónicos (ibíd.). Llama la atención sin embargo que Attwell culpe a «los materiales que estaba usando, basados en Kleist» de la necesidad inicial de Coetzee de ligarse al realismo (ibíd.), pues el texto que nos ocupa no puede catalogarse como realista ni por época (al preceder en más de medio siglo al Realismo como movimiento) ni por su planteamiento: en primer lugar, y de un modo que recuerda a la estrategia de distanciamiento empleada por el sudafricano, Kleist no concreta temporalmente su obra (es necesario acudir a las fuentes históricas para delimitar los años en los que debería tener lugar la acción, ya que el relato carece de indicaciones en este sentido⁴⁹⁷), y las localizaciones que aparecen son casi siempre vagas o inexactas; por último, el episodio de la gitana y la presencia de una profecía introducen un elemento fantástico que rompe con la verosimilitud de la que Coetzee tanto ansiaba desmarcarse. Todos estos rasgos habían sido ya observados por los contemporáneos de Kleist, siendo de hecho objeto de críticas como la que le dedica Ludwig Tieck:

Der Erzähler ist von der wirklichen Geschichte, sei es geﬂissentlich, sei es aus Unkenntnis, merklich abgewichen. [...] Dieser Mangel an wahrer Lokalität hat noch die Folge, daß der Dichter, nachdem er uns durch Wahrheit und Natur so lange angezogen hat, von Seite 160 an uns noch auf 50 Seiten durch eine phantastische Traumwelt führt, die sich mit dem vorigen, die wir durch ihn so genau haben kennen lernen, gar nicht vereinbaren will. Diese Wunderbare Zigeunerin, [...] diese grauende Achtung, die der

⁴⁹⁷ El comienzo del relato apenas indica que Kohlhaas vivió «um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts» (DKV III, 13).

Verfasser plötzlich selber vor den Geschöpfen seiner Phantasie empfindet, alles dies erinnert an so manches schwache Produkt unserer Tage [...] (Nachruhm n° 659)⁴⁹⁸.

Aunque es posible que Attwell no estuviese lo bastante familiarizado con *Michael Kohlhaas* y que haya que relativizar su valoración del peso de esta obra en la problemática realista de *Life & Times of Michael K*, otra opción a tener en cuenta es que fuese el propio Coetzee quien, como él mismo admite (cit. en Attwell 2015: 110), no la conociese entonces lo suficiente. Dicho esto, la irrupción en la novela de un nuevo narrador (el que a la postre se convertirá en el médico que protagoniza la segunda parte), del que el sudafricano se vale tanto para «introducir consciencia» en ella como para «trascender el realismo convencional»⁴⁹⁹ (ibíd.: 114), provoca una cesura estructural comparable a la interrupción propiciada por la gitana de Kleist: de forma tal vez inadvertida para Coetzee, ambos acaban quebrando la verosimilitud de sus respectivas obras en el último tercio de las mismas mediante la introducción de un recurso que desafía los presupuestos de su primera parte⁵⁰⁰. Sea o no casual este paralelismo, sus notas de trabajo dejan claro que el objetivo principal de esa segunda parte es la de dar entrada a la voz del autor en un texto que había escapado a su control. En este sentido, Attwell apunta a que la incapacidad del médico para comprender a K pese a todos sus esfuerzos sería un reflejo de la del propio Coetzee⁵⁰¹:

⁴⁹⁸ Ya en el siglo XX, el episodio de la gitana ha sido señalado por numerosos críticos (entre los que se encuentra Georg Lukács) como un añadido que empeora el conjunto al romper la lectura realista (cfr. Koelb 1990: 1098).

⁴⁹⁹ Coetzee escribe en su diario: «There are two parts to the text: A and B, labeled thus. A is the story of K and his grandmother. B –which is much longer– is an assemblage of passages which lay out (expose) the basis of A: the kind of narrative on which it is based, both in terms of style and in terms of narrative ordering (*Michael Kohlhaas*, *An American Tragedy*, *Native Son*, *The Chant of Jimmie Blacksmith*). B also contains alternative presentation of A, e.g. K from the “inside”. Also perhaps materials: evidences of Sea Point, of the road they travel, etc. (? Photography). Finally, perhaps, evidence of me» (cit. en Attwell 2015: 114-15). Respecto a este pasaje, Attwell insiste en señalar a Kleist como responsable del desafío que se le plantea a Coetzee: «[t]he second perspective came out of Coetzee’s determination not to lose himself in realist narration (the picaresque story on the model of Kleist), but to find a way of bringing self-consciousness into the text» (ibíd.: 115).

⁵⁰⁰ Turner (2013: 37) observa esta misma relación, que se vuelve aún más transparente si se tiene en cuenta que los títulos de ambas obras («vida y época» y el subtítulo «aus einer alten Chronik», respectivamente) predisponen al lector a una lectura realista.

⁵⁰¹ También Kleist se introduce en *Michael Kohlhaas*, a quien convierte en una suerte de padre literario al llamar a sus hijos Heinrich y Leopold. Algunos comentaristas de la novela que lo habían conocido en persona manifestaron la impresión de que su carácter y el del personaje que había creado eran realmente parecidos: en una carta a Julian Schmidt del 9 de julio de 1858, su amigo Friedrich Christoph Dahlmann escribe sobre «dem herrlichen Kohlhaas, in dem sich des Dichters Charakter treu abbildet» (Lebensspuren n° 317)

Eventually, all rationalizations fail to capture the essence of K, even his own. The medical officer's account, which is ultimately uncomprehending, is a proxy for Coetzee's, its failures deliberate, however, because they make possible K's slipperiness. In this very quality Coetzee had found his true theme: Michael Kohlhaas, the insurrectionist, had finally turned into Michael K, the consummate escape artist. The loose-leaved style of narration brought out a version of K that was resistant to being written but, *mutatis mutandis*, a K who was also a more pertinent expression of Coetzee's relationship to his material (ibíd.: 117).

Alternativamente, Turner justifica el apego de Coetzee a *Michael Kohlhaas* a partir de las características de la *Novelle* como «género de crisis» o de resistencia, según la teoría de Andreas Gailus (Turner 2013: 32). El problema de esta argumentación es que Gailus asume como típicos de la *Novelle* una serie de rasgos que no tienen por qué serlo, entre los cuales destaca el principio de contingencia como motor del argumento en detrimento de una narrativa de progreso (ibíd.: 33)⁵⁰²; sin embargo, y aunque este principio pueda no ser extrapolable a todos los representantes canónicos del género, sí que resulta apropiado para tratar la prosa de Kleist como caso particular atendiendo a los infructuosos intentos de sus personajes por domesticar los acontecimientos en términos racionales (algo que sucede no solo en *Michael Kohlhaas*, sino también, y de forma quizá más destacada, en obras como *Das Erdbeben in Chili*, *Der Findling*, *Der Zweikampf*, etc). Las entradas del diario de Coetzee en las que se evidencian sus reparos a asumir una narración realista incluyen también menciones a un «block against the principle of linear narrative» (cit. en ibíd.: 36) que, para Turner, propician que podamos entender a K como una *unerhörte Begebenheit* en sí mismo (ibíd.: 36-38) y al médico que narra la segunda parte como la materialización en el texto del lector (ibíd.: 39-40). Al subvertir la esencia de Michael Kohlhaas como personaje, Coetzee hace de K y su resistencia extrema a ser «domesticado» (que en términos metatextuales se traduce en ser interpretado racionalmente, tal y como trata en vano de hacer el doctor) la personificación del conflicto inherente a toda la narrativa de Kleist: *Michael Kohlhaas* se convertiría así, no solo en la causa de los contratiempos de Coetzee, sino también en una posible (e inesperada) solución.

Esta ambivalente relación de *Life & Times of Michael K* con respecto a su material de origen se torna aún más profunda al examinar con mayor detenimiento los

⁵⁰² Las dificultades de definir la *Novelle* como género y el papel de Kleist en el desarrollo del mismo han quedado expuestas en el capítulo 2.5.1. del presente trabajo.

términos en los que se consuma la subversión el héroe kleistiano. Horn (2005: 61-3) relaciona el modo en que Coetzee equipara la resistencia de su creación a ser controlada y su actitud antiheroica⁵⁰³ con la noción hegeliana de «héroe» de la que Kleist parte:

Ordentlich ist heute die Welt; sagen Sie mir, ist sie noch schön? Die armen lechzen den Herzen! Schönes u. Großes mögten sie thun, aber niemand bedarf ihrer, Alles geschieht jetzt ohne ihr Zuthun. Denn seitdem man die Ordnung erfunden hat, sind alle großen Tugenden unnöthig geworden. Wenn uns ein Armer um eine Gabe anspricht, so befiehlt uns ein Policeiedict, daß wir ihn in ein Arbeitshaus abliefern sollen. Wenn ein Ungeduldiger den Greis, der an dem Fenster eines brennenden Hauses um Hilfe schreit, retten will, so weiset ihn die Wache, die am Eingange steht, zurück, u. bedeutet ihm, daß die gehörigen Verfügungen bereits getroffen sind. Wenn ein Jüngling gegen den Feind, der sein Vaterland bedroht, muthig zu den Waffen greifen will, so belehrt man ihn, daß der König ein Heer besolde, welches für Geld den Staat beschützt. — Wohl dem Arminius, daß er einen großen Augenblick fand. Denn was bliebe ihm heut zu Tage übrig, als etwa Lieutenant zu werden in einem preußischen Regiment? (DKV IV, 279)

La burocratización del estado prusiano y la «completa regulación de la vida cotidiana» tienen como consecuencia que Kleist necesite evocar el pasado preinstitucional de la Alemania del siglo XVI para poder presentar su modelo de héroe (Horn 2005: 62). Hasta ahora se ha hecho énfasis en cómo Coetzee convierte a Kohlhaas en un simple jardinero al verse incapaz de asumir el rol de guerrero rebelde que, por otra parte, el clima político de la Sudáfrica de los años ochenta tanto demandaba, pero ahora lo que se plantea es la situación opuesta: que Kleist modela a Kohlhaas ante la imposibilidad de desempeñar el papel de funcionario o de teniente. Cuando Horn apela a la máxima que Voltaire expresa en *Cándido* sobre que cada uno debe «cultivar su propio jardín» por su cercanía a la actitud vital que K encarna (ibíd.: 69), habría sido igualmente pertinente recordar que Kleist radicaliza el pensamiento ilustrado y se vale de *Cándido* para llevar a cabo *Das Erdbeben in Chili*⁵⁰⁴, o más aún: que habiendo tratado de llevar en Suiza una apacible vida agrícola inspirada por las enseñanzas de Rousseau, el alemán fracasa en su

⁵⁰³ «If one takes Michael K seriously as a hero, a paragon, a model, it can only be as a hero of resistance against —or rather, withdrawal from or evasion of— accepted ideas of the heroic. But insofar as this resistance claims a social meaning and value, I see no great distance between it and the resistance of the book Michael K itself, with its own evasions of authority, including its (I would hope successful) evasion of attempts by its author to put a stranglehold on it» (Coetzee 1992: 206).

⁵⁰⁴ Cfr. el capítulo 2.2. del presente trabajo.

intento y debe regresar a la civilización. Más de siglo y medio antes de que Coetzee escriba su novela, Kleist no puede ser K y se ve obligado a crear a Kohlhaas.

En conclusión, el estudio de la intertextualidad en los textos de Coetzee (y, quizá más aún, la historia de dicho estudio por parte de la Academia) resulta muy ilustrativo tanto desde la perspectiva de los procesos de canonización internacional como de las relaciones de poder que se establecen entre figuras de primer, segundo o hasta tercer orden de la literatura mundial; más concretamente, la recepción de Kleist por parte del sudafricano y su influencia sobre la novela *Life & Times of Michael K* es un ejemplo perfecto de las muchas dificultades a las que la crítica debe enfrentarse al abordar esta clase de conexiones literarias.

3.7. La «tradición de la resistencia». Die Verlobung in Sto. Domingo desde los textos de Ngũgĩ wa Thiong'o

En 1990, G. Scott Bishop introducía su reseña de *Foe* de Coetzee con la siguiente reflexión:

Coetzee's success is significant, I think, because it can be attributed to our ability, as members of the privileged world, to identify more readily with Coetzee, who is an Afrikaner, a descendant of colonizers, than with black Africans who are writing and publishing alongside Coetzee (1990: 54).

Así, Bishop presenta a Coetzee como un autor capaz de acercar las complejidades del mundo poscolonial a Occidente gracias a que su trasfondo cultural (autor blanco de clase acomodada y que escribe en inglés) encaja con los presupuestos culturales europeos. Pero paradójicamente (como él mismo admite), su propuesta se articula desde el llamamiento que Ngũgĩ wa Thiong'o había hecho en favor de que los estudiantes africanos recibiesen las clases sobre la literatura del continente en sus propias lenguas maternas en lugar de la de los colonizadores, aludiendo a que «if by studying English literature we are studying our cultural identity, then we must also read postcolonial literature written in English» (ibíd.). El modo en que Coetzee y Ngũgĩ entroncan con sus respectivas tradiciones nacionales se antoja, de hecho, casi opuesto: mientras que en el epígrafe anterior se han expuesto los reparos del primero a ser definido y tenido en cuenta en el panorama internacional por su condición de sudafricano, el segundo se ha

preocupado por reivindicar la lengua y cultura kikuyu de su Kenia natal hasta el punto de renunciar a escribir en inglés a partir de su cuarta novela. En consecuencia, si el estudio de *Life & Times of Michael K* en relación con *Michael Kohlhaas* debe abordarse necesariamente desde la subversión que Coetzee realiza del personaje principal a fin de esquivar un posicionamiento político que le era ajeno, parece razonable especular con que el texto de Kleist pueda, en cambio, resultar cercano a los planteamientos políticos de los escritores africanos comprometidos con la liberación de los pueblos y razas oprimidos por los colonizadores. ¿Pero sería acaso factible que Ngũgĩ emplease *Die Verlobung in Sto. Domingo* como hipotexto de alguna de sus novelas?

En primer lugar, y pese a que su compromiso con la consolidación de una literatura kikuyu podría implicar lo contrario, en preciso aclarar que la obra de Ngũgĩ no refleja una ruptura total con los modelos occidentales y cristianos: si bien no se acusa en ella el mismo grado de intertextualidad que caracteriza la producción novelística de Coetzee, esta sigue presente de forma constatable. Por ejemplo, en *A Grain of Wheat* el hipotexto más notorio es la Biblia, desde el pasaje que da título al libro hasta las incontables referencias a las escrituras que sus protagonistas llevan a cabo, mientras que *Caitani Mutharabaini (Devil on the Cross)* es una reelaboración del mito de Fausto (que el propio Ngũgĩ rastrea hasta las obras de Marlowe, Goethe, Thomas Mann y Bulgakov [1994: 80-81]). En cuanto a su faceta de crítico y teórico, es importante aclarar que su pensamiento no implica en ningún caso el rechazo al canon internacional como tal, sino una denuncia contra la prominencia de la literatura europea en el mismo (que solo se explica a partir de la posición de poder ostentada por Europa en los últimos 500 años) y, sobre todo, contra «el silencio, la ambivalencia, o la colaboración directa» que la mayor parte de estos autores han mantenido respecto a temas como el tráfico de esclavos o el colonialismo (wa Thiong'o 1993: 131-32)⁵⁰⁵. Así, e ilustrando este punto con menciones directas al ámbito alemán, Ngũgĩ no tiene problema en contar a Goethe, Schiller, Thomas Mann o Brecht entre los escritores que se han convertido en parte de nuestra «herencia global» (ibíd.), o en desear que las lenguas africanas cuenten con figuras propias que hagan por su cultura lo mismo que Lutero, Goethe y Schiller

⁵⁰⁵ Los mismos principios son aplicables al empleo de una lengua franca a nivel internacional, sea esta incluso el inglés: «When there is real economic, political, and cultural equality among nations and there is democracy, there will be no reason for any nation, nationality, or people to fear the emergence of a common language, be it Kiswahili, Chinese, Maori, Spanish, or English, as the language of the world. A language for the world? A world of languages! The two concepts are not mutually exclusive provided there is independence, equality, democracy, and peace among nations. In such a world, English, like all the other languages, can put in an application, and despite its history of imperialist aggression against other languages and peoples, English would make a credible candidate (ibíd.: 58).

hicieron por la suya (ibíd.: 39-40), pero a la vez, e independientemente de que «the imported literature carried the great humanist tradition of the best» en Goethe o el resto de nombres que cita, lamenta la disociación cultural que se produce en los niños que solo usan sus lenguas maternas en casa y acceden a la cultura a través de modelos extranjeros, así como las imágenes de África legadas por autores como Hegel, para quien «there was nothing harmonious with humanity to be found in the African character» (1994: 17-18). Por otro lado, y ya desde el punto de vista político, el que la historia colonial de Alemania parezca incomparable a la de otras potencias europeas como Inglaterra, Francia, o España no la exime de haber sido partícipe, o al menos cómplice, de sus abusos: esta es la conclusión de Ngũgĩ al recordar la visita oficial a Togo que Franz Josef Strauss, invitado por el mismísimo presidente Eyadema para celebrar el 100º aniversario del tratado que convirtió al país en colonia alemana, llevó a cabo en julio de 1984 (ibíd.: 79). La cálida acogida de los togoleses (que incluso erigieron una estatua conmemorativa sufragada con dinero público) fue recibida por los diarios occidentales con toda naturalidad al considerar que la ocupación germana había sido «demasiado breve como para dejar tras de sí otra huella que no fuese la de la nostalgia», a lo que Ngũgĩ contesta cargado de ironía que «[t]he time of the more recent German attempts at the colonisation of the other European nations was even shorter» (ibíd.). Teniendo todo esto en cuenta, aunque su conocimiento de (y apreciación por) la literatura alemana de la *Goethezeit* es evidente, una asociación directa entre la situación política de Kenia y la de la Alemania subyugada por Napoleón plantea el dilema de trasladar a occidente una problemática colonial que lo que exige es precisamente lo contrario: dar voz en el panorama internacional a centenares de culturas y naciones eclipsadas por Europa. Sucede además que, mientras que en nuestros días África sigue acusando las consecuencias de la colonización en los planos social, económico e incluso artístico, la crisis alemana de principios del siglo XIX ha perdido toda vigencia, hasta el punto de que equiparar ambos escenarios más allá de lo estrictamente literario podría denotar una alarmante falta de sensibilidad. Pero aun asumiendo que trazar paralelismos entre épocas y trasfondos históricos de muy distinta naturaleza desde una perspectiva occidental conlleva el riesgo de recurrir a simplificaciones, no ya inexactas, sino (y peor aún) injustas, las propuestas de Ngũgĩ dan pie a establecer un marco teórico aplicable tanto a ciertas manifestaciones culturales precoloniales europeas como a textos poscoloniales africanos debido a la persistencia con la que ciertos patrones sociales y económicos aparecen en todas las relaciones de dominación entre pueblos. Tomando de

nuevo como ejemplo la visita de Strauss a Togo, observamos que el que este evento tuviese lugar a finales del siglo XX y de forma pacífica y consensuada implica que el desequilibrio entre ambas naciones responde a motivos mucho más imperceptibles que el uso de la fuerza que sí fue imperante durante las etapas iniciales de la dominación europea:

After all there were no West German gunships at the coast to force this grovelling act of collective self-abnegation on the Togolese Presidency. Only the Mark (aid) to help extract more Marks (profits) from the Togolese people. And President Eyadema is waiting for his share or commission (ibíd.).

En la era poscolonial, el imperialismo (no necesariamente militar, sino también financiero) sigue siendo para Ngũgĩ la causa última de los problemas de una África dominada por una tradición «[...] maintained by the international bourgeoisie using the multinational and of course the flag-waving native ruling classes»:

Imperialism is the rule of consolidated finance capital and since 1884 this monopolistic parasitic capital has affected and continues to affect the lives even of the peasants in the remotest corners of our countries. [...] Imperialism is total: it has economic, political, military, cultural and psychological consequences for the people of the world today. It could even lead to holocaust (ibíd.: 2).

Frente a esta «tradición imperialista», Ngũgĩ habla de una «tradición de resistencia» que desafía su «bomba cultural»:

It makes them see their past as one wasteland of non-achievement and it makes them want to distance themselves from that wasteland. It makes them want to identify with that which is furthest removed from themselves; for instance, with other peoples' languages rather than their own. It makes them identify with that which is decadent and reactionary, all those forces which would stop their own springs of life. It even plants serious doubts about the moral rightness of struggle. Possibilities of triumph or victory are seen as remote, ridiculous dreams. The intended results are despair, despondency and a collective death-wish (ibíd.: 3).

Es significativo que todos esos signos de sometimiento sean aplicables en mayor o menor medida a Kleist, en el sentido de que este dedicó su vida a denunciar la invasión francesa de Alemania en un momento histórico en que esta ni siquiera existía como tal y en el que el alemán, que aún no se había consolidado como lengua de cultura, estaba mucho peor visto que el francés. De hecho, tal y como ya se ha expuesto con anterioridad⁵⁰⁶, relatos como *Michael Kohlhaas*, *Das Erdbeben in Chili* o *Die Verlobung in Sto. Domingo* plantean precisamente «la legitimidad moral de la lucha», a la vez que tanto esta última como *Die Hermannsschlacht* pueden entenderse como propuestas de planes de acción militar o como ejemplos históricos de rebeliones exitosas para animar a un pueblo que veía imposible el triunfo sobre Napoleón; finalmente, la incapacidad de concienciar a sus compatriotas fue uno de los motivos de que ese «death-wish» se consumase y Kleist se quitase la vida. Como él, otras muchas figuras de su época se enfrentaron tanto a los invasores como a los complacientes representantes de una élite alemana que apoyaba abiertamente la ocupación por motivos políticos o económicos⁵⁰⁷ (sirvan como ejemplo los nombres del oficial Ferdinand von Schill, cuya fallida revuelta militar le costó la vida en 1809⁵⁰⁸, o, en el ámbito de la literatura, de Theodor Körner, quien sin embargo formó parte de las *Lützowschen Freikorps* y cayó en combate en 1813⁵⁰⁹), lo que implica que los rasgos antes mencionados pueden extrapolarse a una muestra significativa de la población alemana del momento. No obstante, es cierto que el hecho de que la teoría de Ngũgĩ se dirija fundamentalmente a los territorios que conformaron las antiguas colonias europeas conlleva que varios puntos de la misma resulten a priori menos pertinentes de cara a la situación de la Alemania dominada por Napoleón: por ejemplo, mientras que en la Africa de 1990 «[t]his resistance is reflected in their patriotic defence of the peasant/worker roots of national cultures, their defence of the democratic struggle in all the nationalities inhabiting the same territory» (1994: 2), ni la diversidad racial o nacional ni la (entonces inexistente) doctrina socialista desempeñaron el mismo papel durante las Guerras de Liberación contra Francia. Dicho esto, incluso estas divergencias son dicutibles. No en vano, la existencia de un enemigo común propició en cierto modo una defensa de «todas las nacionalidades que ocupan un mismo territorio» a nivel

⁵⁰⁶ El tema se ha tratado principalmente en los capítulos 2.1. y 2.3. del presente trabajo.

⁵⁰⁷ Sobre la recepción alemana del mito de Napoleón, cfr. Beßlich (2007).

⁵⁰⁸ Sobre von Schill, cfr. Bock (2013).

⁵⁰⁹ Como ocurriera con el propio Kleist, los opositores a Napoleón más notorios serían elevados a la categoría de héroe durante las épocas de mayor fervor nacionalista en Alemania; cfr. por ejemplo Kreyßig (1870).

europeo, como en aquellas instancias en las que Kleist se remite a España o Santo Domingo como modelos a seguir en la lucha y que certifican que «[a]ny blow against imperialism, no matter the ethnic and regional origins of the blow, is a victory, for all anti-imperialistic elements in all the nationalities» (ibíd.); en cuanto al papel del proletariado, tampoco puede obviarse la importancia (reconocida por Kleist) que los levantamientos populares tuvieron en las estrategias contra Napoleón ni, volviendo al ámbito cultural, la centralidad del concepto de «lo popular» para el nacionalismo incipiente. Por tanto, y sin ánimo de equiparar escenarios políticos e históricos tan diversos como los que aquí se discuten, sí resulta apropiado reconocer una serie de patrones que se repiten en ambos casos y que exigen examinar más a fondo las implicaciones de que exista un «united language of struggle», como Ngũgĩ propone:

The classes fighting against imperialism even in its neo-colonial stage and form, [...] have to wield even more firmly the weapons of the struggle contained in their cultures. They have to speak the united language of struggle contained in each of their languages. They must discover their various tongues to sing the song: 'A people united can never be defeated' (ibíd.: 3).

Ciertamente, el panorama lingüístico de la Alemania del siglo XIX es mucho más sencillo que el de la actual Kenia, donde el inglés y el swahili (las dos lenguas oficiales) conviven con otras como el kikuyu (la lengua materna de Ngũgĩ, que cuenta con más de cinco millones de hablantes), pero en todo caso esta advertencia parece innecesaria dado que su teoría no va dirigida solo a su propio país ni, de hecho, al continente africano. Ngũgĩ apela a

all those men and women in South Africa, Namibia, Kenya, Zaire, Ivory Coast, El Salvador, Chile, Philippines, South Korea, Indonesia, Grenada, Fanon's 'Wretched of the Earth', who have declared loud and clear that they do not sleep to dream, 'but dream to change the world' (ibíd.).

Queda claro, por tanto, que ese lenguaje de la resistencia al que se refiere es de naturaleza transnacional, lo que en principio permite una aproximación teórica a los textos de Kleist desde los presupuestos teóricos de Ngũgĩ siempre y cuando aceptemos una aplicación diacrónica de los mismos (es decir, que dejemos a un lado la urgencia

social que motiva su formulación original para abordar una lectura en paralelo de textos de diferentes épocas concebidos bajo dominación extranjera con el fin de rastrear patrones que revelen un lenguaje común⁵¹⁰).

En cuanto a los reparos expresados con anterioridad respecto al papel que Alemania ha desempeñado en el desarrollo del actual mapa geopolítico mundial (incluyendo, pero sin limitarse a, las desigualdades que persisten entre las antiguas colonias y sus colonizadores), *Die Verlobung in Sto. Domingo* resulta especialmente interesante por la razón de que el relato no solo refleja las tensiones derivadas de la invasión napoleónica en suelo alemán, sino también el tratamiento de la Guerra de Independencia de Haití por parte de un escritor europeo. Como ya se ha expuesto en el capítulo 2.3., *Die Verlobung* ha sido objeto de un intenso debate entre quienes interpretan que el argumento y la caracterización de los personajes negros evidencian el racismo de Kleist y quienes, por el contrario, han defendido una equiparación entre los prusianos y los rebeldes de Congo Hoango (cuyo salvajismo sería consecuencia de una revolución violenta llevada al extremo y no muy distinto a la brutalidad germana de *Die Hermannschlacht*), o incluso quienes han propuesto que el relato contenga en realidad un mensaje de condena al racismo. Independientemente de cuál fuese la auténtica postura de Kleist al respecto⁵¹¹, la ambigüedad con la que se trata el tema propicia que el lector se decante por una lectura u otra en función de sus propias expectativas y de su contexto particular: por lo demás, resulta comprensible que la atroz descripción de las injusticias cometidas por los negros sublevados despierte rechazo en sí misma e independientemente del auténtico mensaje que pueda ocultarse en el subtexto, en tanto que estas se valen de (y al mismo tiempo, de forma voluntaria o no, perpetúan) un

⁵¹⁰ Aunque partiendo de una premisa teórica distinta, la idea de leer los textos de Kleist en los que el protagonismo de la cuestión nacional es más evidente desde la perspectiva de situaciones históricas muy posteriores no es nueva: sirva como ejemplo el trabajo de Charles Vannette en torno a *Die Hermannschlacht* y la Guerra de Afganistán (2009).

⁵¹¹ En defensa de Kleist se encontraría por ejemplo Peter Horn, quien establece la necesidad de distinguir entre las opiniones personales de Kleist y las expresadas por sus personajes e incluso destaca el hecho de que Congo Hoango escapa impune como prueba de que el autor no castiga la rebelión de los negros (1978: 142); por otra parte, y sin llegar a los extremos de Werlen (1992), que sí lo acusa de racismo, Uerlings (1991: 193) resta magnitud al progresismo de Kleist aludiendo a su traducción para las *Berliner Abendblätter* del texto «Über den Zustand der Schwarzen in Amerika», en el que se defiende la mejora de las condiciones de los negros pero no la abolición de la esclavitud como tal. Esta discusión ya ha sido suficientemente tratada en el capítulo 2.3., por lo que no considero necesario ahondar más en ella; como conclusión, lo más prudente sería quizá abogar por una postura intermedia: ni parece justo asumir que Kleist pretendiera defender un ideario racista (y, aunque así hubiera sido, este habría quedado deslegitimado por la ironía que caracteriza su narrativa) ni, por otra parte, sería riguroso interpretar un texto de principios del siglo XIX desde la sensibilidad contemporánea. En cualquier caso, la base de la que parte el presente estudio asume la autonomía del texto y su independencia de las intenciones del autor.

tópico dañino. Pero en lo que respecta a la viabilidad de *Die Verlobung* como hipotexto para obras de literatura poscolonial, ni siquiera el convencimiento por parte de un autor determinado de que el relato de Kleist denote comportamientos o formas de pensar inherentemente racistas atenta en realidad contra ella, pues el potencial subversivo de esta *Novelle* invita a ser usado contra la lógica colonialista. Homi K. Bhabha bautizó como «mimicry» el proceso por el cual el colonizado atenta de forma inadvertida contra los valores y sistemas de pensamiento del colonizador al imitarlos debido a la necesidad del segundo de «mejorar» al primero haciéndolo como él mismo, pero de tal forma que este mantenga un carácter diferenciado: el colonizado, en definitiva, «casi» se convierte en el colonizador, pero nunca llega a integrarse por completo dentro del sistema político que los integra a ambos (1994: 85-92). Remitiéndonos a esta idea, dos de los ejemplos que Bhabha emplea en su argumentación resultan especialmente pertinentes en este caso. Por un lado, la comparación del fenómeno con la piel de los mestizos (para la cual emplea una cita de Freud en la que este observa cómo su apariencia de hombres blancos se ve interrumpida por alguna característica inusual que los hace destacar [cit. en ibíd.: 88]) coincide con el modo en que Gustav se siente tan atraído por la belleza de Toni como repelido por esas facciones que de pronto le hacen recordar el linaje de la joven, lo que convierte *Die Verlobung* en una exposición paradigmática de la moral colonial⁵¹². Por otro lado, es significativa la propuesta que Charles Grant hace en el tratado *Observations on the state of society among the Asiatic subjects of Great Britain* (1792) de difundir «solo a medias» el cristianismo y la moral occidental entre los colonizados por miedo a que estos, armados con los principios de la Ilustración europea, pudiesen volverse contra sus opresores (ibíd.: 86-87): siguiendo la misma lógica, el pensamiento político de Kleist y su llamamiento a la resistencia Alemana frente a Napoleón, que se plasma en *Michael Kohlhaas*, *Die Hermannschlacht* y, sobre todo, *Die Verlobung in Sto. Domingo*, se antoja fácilmente trasladable a un contexto prerrevolucionario en los países africanos colonizados (tal y como constató durante la escritura de *Life & Times of Michael K* J. M. Coetzee, a quien tanto le costó sortear un mensaje que le obligaba a implicarse políticamente más de lo que deseaba). Como apunta Marta Sofía López, el mismo fenómeno se observa en la narrativa de Ngũgĩ en general y en *A Grain of Wheat* en particular, ya que la religión cristiana, concebida

⁵¹² Exposición, que no defensa, pues el final del relato (con la muerte de Toni a causa de un disparo del propio Gustav, que se cree traicionado por ella) es más propenso a ser interpretado como una crítica al racismo por parte de Kleist. De nuevo, sobre este episodio y la ironía del desenlace cfr. el capítulo 2.3. del presente trabajo.

como una de las herramientas más eficaces de los colonizadores por su capacidad de erosionar las culturas ancestrales de los colonizados y despertar en ellos una dependencia espiritual, «se vuelve en este texto en contra de quienes pretendieron utilizarlo para justificar y perpetuar la opresión y la explotación de quienes consideraban inferiores» (wa Thiong'o 2017: 14). Las referencias bíblicas (muchas de ellas evidentes, empezando por el título mismo, mencionado en la Primera carta a los Corintios y en el libro de Juan) desempeñan un papel ineludible en el argumento al servir como justificación de las acciones de Kihika, el malogrado líder que tanto en vida como después de muerto marca los destinos del resto de personajes. Entre los pasajes subrayados de su Biblia personal con los que se abren varios capítulos, es de destacar uno (extraído del libro del Éxodo) en el que el mensaje cristiano de igualdad (contra el que atentan los propios europeos que lo importaron) se transfigura en un llamamiento a la rebelión: «Dijo Yaveh: “Bien vista tengo la aflicción de mi pueblo en Egipto, y he escuchado su clamor en presencia de sus opresores; pues ya conozco sus sufrimientos» (cit. en ibíd.: 177). En efecto, la historia de Moisés y su liberación de los esclavos resulta difícil de obviar para las víctimas del yugo británico, lo que remite a la observación de Bhabha de que «[t]he menace of mimicry is it's double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority» (1994: 88). Algo similar ocurre con la lengua inglesa, cuyo carácter de lengua franca acerca a los miembros del Movimiento keniata a figuras como Lincoln o Gandhi y les brinda nuevos modelos de resistencia contra el Imperio. La implicación de todos estos fenómenos en lo referente a *Die Verlobung* es que no importa si se interpreta el texto de Kleist como un alegato favorable a los oprimidos (en cuyo caso este pasaría a engrosar la lista de referentes políticos y culturales unidos por el lenguaje común de la resistencia) o si es percibido como un producto de la Europa opresora y alienadora (en cuyo caso se tornaría susceptible de ser subvertido para volverse contra su cultura de origen): en ambos escenarios nos encontramos con que su viabilidad (o más aún, su pertinencia) como hipotexto permanece inalterada.

Dicho esto, y ciñéndonos al texto en sí, es necesario poner en entredicho la conveniencia de limitarse a una única interpretación de *Die Verlobung* basada en las (supuestas) ideas políticas de Kleist, pues la ambigüedad y la ironía que caracterizan la narración provocan que, como expone Angress, «we cannot trust either the narrator or any of the speakers without taking all other circumstances into account» (1977: 31). La obligación de revisar todo cuanto creemos saber sobre la historia para tratar de extraer el

sentido último de la misma conlleva una revisión del argumentario empleado por las fuerzas antagónicas que en ella operan (esclavos contra esclavistas, europeos contra nativos) que, en definitiva, eleva el relato y lo salva de reduccionismos panfletarios: *Die Verlobung* no es solo una llamada al movimiento revolucionario, sino también, como ya sucediera en *Das Erdbeben* o en *Michael Kohlhaas*, una reflexión sobre su legitimidad y sus consecuencias, e incluso sobre el papel que individuos anónimos desempeñan en el devenir de la historia. En este sentido, cuando Stephen Howe (2012: 96) expone que el modo en que Kleist «explora las implicaciones éticas y políticas de la acción revolucionaria» por medio de «the shaping of individual destinies» anticipa los trabajos de Eichendorff (*Das Schloß Dürande*), Balzac (*Un épisode sous la Terreur*) o Dickens (*A Tale of two Cities*), resulta pertinente completar la lista con *A Grain of Wheat*, cuya estructura resulta de intercalar capítulos narrados desde el punto de vista de los personajes principales; unos personajes, en definitiva, que son agentes anónimos del devenir histórico y cuyas vivencias, decisiones y padecimientos son los que, extrapolados de su pequeña aldea al resto del país, reflejan los pormenores de la independencia de Kenia. En lo que respecta al desarrollo de los protagonistas y sus motivaciones, la mayor extensión de la obra de Ngũgĩ le permite explorar con comodidad lo que Kleist (obligado por aspectos formales, aunque quizá también por decisión propia) apenas esboza; esto es, los claroscuros del alma humana, la posibilidad de que representantes de ambos bandos obren con bondad o con maldad según las circunstancias, de que se equivoquen y hasta de que se rediman. El ejemplo más evidente es el de Mugo, quien pasa de convertirse en el involuntario símbolo del Movimiento keniata en su pequeña localidad a revelarse como el hombre que traicionó a Kihika, pero el resto de personajes de *A Grain of Wheat* hacen gala de la misma ambivalencia: Karanja, que enseguida cede al poder colonial en busca de beneficios personales, está a punto de tornarse en una víctima inocente de la sed de venganza de sus conciudadanos, y tanto él como el recto Gikonyo, uno desde el papel del pretendiente abusivo y el otro como marido abnegado, respectivamente, alternan episodios de auténtico amor y respeto hacia Mumbi con otros de desprecio y abusos⁵¹³.

⁵¹³ A los nombres citados habría que añadir el de Githua, que miente sistemáticamente sobre el modo en que perdió la pierna al presentar la historia de un heroico sacrificio por la libertad en lugar de la de un accidente mundano (wa Thiong'o 2017: 202-03), aunque en su caso se presentan con mayor detalle los rasgos negativos que los positivos. Aún más reprobables son los negros que no formaron parte del Movimiento o incluso fueron traidores o colaboracionistas pero que luego aprovecharon la independencia de Kenya para enriquecerse (ibíd.: 105), si bien Gikonyo se tortura con el pensamiento de que, en el fondo, no existe tanta diferencia entre él mismo, Karanka, Mugo o todos esos traidores (ibíd.: 313): una

Como Mugo, aunque en representación del bando contrario, el personaje de Gustav en *Die Verlobung* pasa de héroe a villano en apenas un segundo al asesinar a su amada cuando cree que esta le había traicionado, viéndose obligado a suicidarse tras conocer su equivocación, y el terrible y sanguinario Congo Hoango termina por permitir la huída de los europeos a cambio de que estos garanticen que sus hijos permanecerán a salvo (un gesto que nos recuerda la humanidad del que a priori es presentado como «fürchterlich» [DKV III, 222] desde la perspectiva de los blancos). Pero al margen de lo que los actos de los protagonistas revelan sobre el carácter de estos, se da la circunstancia de que ambas obras contienen un pasaje casi idéntico cuya interpretación inicial cambia solo al conocer la raza (o en todo caso la afiliación política) de ambos autores: el del amo blanco benévolo que es injustamente castigado por su sirviente negro. Con esta historia comienza *Die Verlobung*, cuyo narrador explica que Congo Hoango había sido colmado de favores por el señor de la hacienda, Guillaume de Villeneuve, en agradecimiento por haberle salvado la vida durante un viaje a Cuba: lejos de contentarse con concederle la libertad en el acto, Villeneuve le regaló casa y hacienda, la mano de la viuda Babekan y el puesto de de mayoral de sus propiedades, cargo ocuparía hasta los sesenta años, momento en que el que fuera su jefe le permitió retirarse con un salario generoso y una mención en su testamento. Pero toda esa bondad caería en saco roto:

[...] und doch konnten alle diese Beweise von Dankbarkeit Hr.n.Villeneuve vor der Wut dieses grimmigen Menschen nicht schützen. Congo Hoango war, bei dem allgemeinen Taumel der Rache, der auf die unbesonnenen Schritte des Nationalkonvents in diesen Pflanzungen aufloderte, einer der ersten, der die Büchse ergriff, und, eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterlande entrissen hatte, seinem Herrn die Kugel durch den Kopf jagte (ibíd.).

La historia de la desproporcionada venganza de Congo Hoango cumple sobradamente la función de presentar al personaje como antagonista del relato y de equiparar la visión del narrador con la de un lector incapaz de empatizar con semejante monstruo, lo que a priori encajaría con un discurso proeuropeo por parte de Kleist; sin embargo, dos acontecimientos posteriores relativizan este efecto. En primer lugar, la historia de cómo el padre biológico de Toni traiciona a Babekan al no reconocerla ante un juez (lo que

muestra más de cómo Ngũgĩ evita a toda costa una división maniquea entre el bando de los blancos y el de los negros.

trae como consecuencia que la mujer sea condenada a recibir sesenta latigazos que, a su vez, le dejan una enfermedad crónica de por vida) supone que el bando de los blancos es culpable de injusticias comparables a las de los negros, algo que el mismo Gustav admite al explicar que el levantamiento se ha producido «durch das allgemeine Verhältnis, das sie, als Herren der Insel, zu den Schwarzen hatten, und das ich, die Wahrheit zu gestehen, mich nicht unterfangen will, in Schutz zu nehmen» (DKV III, 233). En cuanto a la naturaleza bestial del propio Congo Hoango, como ya se ha expuesto, la evidencia hacia el final de la obra de que este antepone la seguridad de su familia a la causa por la que lucha lo humaniza: no es coherente, por tanto, leer esta anécdota sin tener en cuenta el resto del relato, que con su confluencia de perspectivas distintas y la constante puesta en duda de la verosimilitud del narrador rompe la aparente uniformidad del discurso blanco. En esta misma línea se articula la tesis de Elke Heckner, quien sostiene que «[i]n dieser komplexen Inszenierungspraxis werden verschiedene Perspektiven ineinandergeschoben und agieren gegeneinander, so daß zugleich aus einer kolonialistischen und kolonialkritischen Perspektive erzählt wird» (2001: 226). Heckner contradice de forma directa la postura de Bay (que habría negado el potencial subversivo del relato al no reconocer las «Irritationen» del discurso colonial [1998: 87] por unificar «die kolonialkritischen Momente des Textes in eine einheitliche Erzählperspektive» [Heckner 2001: 226]) y sugiere que el proceder de Babekan se adecua precisamente a la *mimicry* de Bhabha, en tanto que la mujer emplea el discurso colonial francés y lo subvierte para volverlo contra los blancos (ibíd.: 226-27)⁵¹⁴.

Por su parte, aunque en *A Grain of Wheat* es la víctima de la venganza injustificada quien narra su experiencia, Ngũgĩ opta justo en ese momento por saltar del diálogo directo al indirecto, lo que (de un modo que recueda a Kleist) refuerza la verosimilitud de sus padecimientos gracias a la mediación del narrador⁵¹⁵. Como ya sucediera con Guillaume de Villeneuve en el ejemplo anterior, también en este es importante enfatizar la inocencia de la doctora Lynd:

⁵¹⁴ A su vez, para Barbara Gribnitz la propuesta de Heckner se enfrenta a dos grandes dificultades: la de la autenticidad del texto (es decir, la de distinguir entre la verdad y los engaños y creencias de los personajes) y su necesidad de interpretar el momento del encuentro sexual como una «cesura» en el proceso de *mimicry* que pone de manifiesto la naturaleza real de Toni, pues esta no deja de estar resuelta desde la perspectiva del narrador blanco (2002: 194-95).

⁵¹⁵ Simon Gikandi ha señalado la naturaleza contradictoria del narrador de *A Grain of Wheat*, el cual (a diferencia del de *Die Verlobung*, al que al menos se le puede presuponer blanco) pasa alternativamente de un lado al otro del conflicto, e incluso de una posición de omnisciencia a una más cercana a la del lector o a la de alguno de los personajes (2009: 121-22). Pese a que el narrador de Kleist sí se identifica con un bando concreto, las contradicciones y recursos irónicos de los que este hace gala dan como resultado la misma ambigüedad, lo que ahonda en las semejanzas entre ambas historias.

Ella había venido a Kenia a trabajar, no a hacer política. Le gustaba el país y el clima y por eso había decidido quedarse. Nunca le había hecho daño a nadie. Es cierto que a menudo reñía a su criado, pero también le hacía regalos, ropas, le había construido una casita de ladrillo en el patio trasero y nunca le hacía trabajar demasiado duro. Él [...] no había tenido trabajo en mucho tiempo hasta que empezó con ella (wa Thiong'o 2017: 77).

Aunque Lynd logra salvar su vida, lo que le ocurrió fue «tan cruel y tan bárbaro como si la hubieran asesinado a ella» (ibíd.): el criado permite entrar en la casa a dos cómplices con los que lleva a cabo un robo para luego, aprovechándose de la estrecha amistad que le unía al perro de su jefa, el cual detiene su ataque al reconocerlo, matar al animal a machetazos⁵¹⁶. El suceso deja una profunda herida emocional en la doctora, que a partir de entonces no puede evitar odiar a todos los negros (ibíd.: 76): su historia, por tanto, no solo concuerda con la de Villeneuve, sino que también guarda relación con el resentimiento de Babekan hacia el hombre blanco con motivo de la traición del padre de Toni. En definitiva, Kleist y Ngũgĩ emplean el mismo tópico literario partiendo de posiciones que, en principio, se antojan opuestas desde la perspectiva de la lucha racial, pero que a la larga revelan una intencionalidad idéntica: desde la evidente preocupación por la situación histórica de sus respectivos países, tanto el alemán como el keniano articulan una reflexión poliédrica sobre la legitimidad y el precio de la libertad de los pueblos sometidos⁵¹⁷ que no excluye la voz del otro bando. Como consecuencia, algunos autores han cuestionado los intentos de Ngũgĩ por ofrecer la visión británica del

⁵¹⁶ La versión original de la novela, culminada en la década de los 60, difiere considerablemente de la edición revisada: en la primera, en lugar de presenciar el asesinato de su perro, la doctora es violada por su asaltante. La corrección del pasaje obedecería, según el propio Ngũgĩ, a su deseo de respetar los hechos históricos, pues no existen casos documentados de violaciones a mujeres blancas por parte de los insurgentes durante este periodo (pero sí se dio el de un hombre que asesinó a su sirviente por amenazar a su perro con una roca, un crimen por el que en 1960 se le condenaría a la primera ejecución de un blanco en Kenia). Brendon Nicholls ha relacionado el acto con el valor simbólico que el cuerpo femenino ostenta a lo largo de la novela y el hecho de que, mientras que el movimiento Mau Mau está asociado a la virilidad, la cabeza del estado británico era una mujer, aunque rechaza las pretensiones de fidelidad histórica esgrimidas por Ngũgĩ (2010: 109-10).

⁵¹⁷ Angress (1977: 19) subrayó la importancia que tiene en la obra de Kleist «the moral dilemma of total politics»; es decir, la incompatibilidad que existe entre la entrega total a una causa y los principios morales necesarios para sostener la ética tradicional o las ideas de amor y justicia. La consecuencia de dicha incompatibilidad sería que las políticas de liberación tendrían preferencia sobre los sentimientos privados y la moralidad que los sustenta, lo que para Angress supone que Kleist anticipa en la literatura las figuras del líder de guerrilla o el terrorista moderno. Sin embargo, Angress centra su argumentación en la figura de Gustav y su relación con Toni pese a que el auténtico revolucionario de la historia (y el equivalente a Hermann, protagonista de la otra obra abordada en su artículo) sería más bien Congo Hoango, cuyo levantamiento triunfa pese a que en un momento dado antepone sus sentimientos y la moral familiar a la política al conceder el intercambio de rehenes. En consecuencia, lo acertado parece ser que Kleist expone y reflexiona sobre ese dilema de la política total, pero no necesariamente lo defiende.

proceso de descolonización; por ejemplo, Brendon Nicholls, en consonancia con las ideas de David Maughan-Brown, sostiene que «[...] by trying to tell both sides of the story, *A Grain of Wheat* equivocates in its account of Kenyan history. In seeking to make *A Grain of Wheat* a balanced historical novel, Ngũgĩ unbalances the novel's historiographic integrity» (2010: 85). Incluso si Nicholls acierta en su juicio, el apego excesivo a la integridad historiográfica de la novela (comprometida en cualquier caso por la utilización de personajes, situaciones y localizaciones completamente ficticias) corre el riesgo de pasar por alto una de las características fundamentales de la misma: su condición de obra de crisis. Simon Gikandi (2009: 98-127) ha interpretado la novela a partir del choque entre la lucha contra el colonialismo en Kenia y la promesa de un futuro poscolonial pero incierto, al que persiguen los fantasmas de la época colonial; así, el progresivo descubrimiento de que Mugo es un traidor, y no el líder mesiánico que para sus vecinos llega a encarnar el Movimiento mismo, revela «the gap that separates the realities of the past and the fictions invented to cope with it» (Gikandi 2009: 110). Más aún,

[...] by constructing the moment of Independence around the traitor, rather than the sacrificed hero, Ngugi nudges his text—and its readers—to foreground the compromised nature of independence; he uses his novel to show how postcolonial attempts to produce a stable and collective narrative about the past are bound to flounder in the face of competing interpretations, desires, and recollections (ibíd.: 115).

Cualquier discrepancia entre la realidad histórica de Kenia y su traslación a la novela no es, por tanto, sino la consecuencia de su razón de ser. De forma destacada, la lectura de Gikandi recuerda de inmediato al juego de perspectivas opuestas que articula *Die Verlobung*:

Ngugi asks his readers to enter his novel through two scenes of reading: an allegorical scene in which we are invited to identify with the grand narrative of nationalism and its desires, and an ironic scene in which we are asked to be alert to the discrepancies between the structure of the narrative and the experiences it represents. What makes this schema complicated, however, is that we cannot read *A Grain of Wheat* from one perspective without being cognizant of the other; we cannot read the novel as a radical critique of decolonization without considering its passionate identification with the ideals of cultural nationalism (ibíd.: 113).

Al desplazarnos del ámbito de la desigualdad racial al de la desigualdad de género, la problemática de la exclusión de la voz del Otro que se ha expuesto con anterioridad revela asimismo una sorprendente afinidad entre los dos textos que nos ocupan. En el caso de *Die Verlobung*, el texto favorece una lectura en paralelo de ambos discursos por el modo en que la construcción del género aparece ligada de forma indisoluble a la construcción de la categoría de raza⁵¹⁸, singularmente en el caso de Toni; en el de *A Grain of Wheat*, por otro lado, es el manifiesto afán emancipador que Ngũgĩ defiende en lo político el que ha propiciado que sus esfuerzos sean analizados desde la óptica del feminismo. A principios de la década de los noventa, la crítica feminista se volcó en señalar las deficiencias ideológicas a este respecto por parte de un Ngũgĩ ya consolidado como una de las figuras canónicas del panorama literario africano: así, Florence Stratton (1994) lo acusa de enfocar su lucha contra el neocolonialismo en torno a los conceptos de raza y clase y de excluir el patriarcado como una cuestión de máxima relevancia para la política de África, o incluso de perpetuarlo en sus novelas. Una postura algo más benévola es la de Elleke Boehmer, quien, por un lado, reconoce el empeño de Ngũgĩ en incluir a las mujeres en su visión de una Kenia poscolonial, pero por otro no puede sino lamentar «the enduring patriarchal cast of his ideas» (1995: 143). Boehmer destaca que en los últimos años Ngũgĩ había recibido numerosas alabanzas por sus alegatos en favor de la mujer en sus textos teóricos (ibíd.: 145, 152), y, en efecto, resulta sencillo encontrar ejemplos de las buenas intenciones por parte de Ngũgĩ: en *Moving the centre* expresa que «racism and even gender discrimination like women's oppression is not an accident but a product of imperialism in its home base» (1993: 128-29), y en *Decolonising the mind* habla de «women and men» en lugar de mencionar solo a los hombres (1994: xii, 3)⁵¹⁹. Al mismo tiempo, sin embargo, en este último texto «Ngugi does not make a single reference to the ways in which women have been silenced by colonial and traditional power structures» y «[...] he never mentions a woman writer» (Boehmer 1995: 145), lo que probaría que, pese a sus esfuerzos, el trabajo de Ngũgĩ en la época en la que apareció la segunda edición de *A Grain of Wheat* no puede desligarse

⁵¹⁸ Cfr. Gribnitz (2002).

⁵¹⁹ Este último punto es relevante si se considera la crítica que Stratton le había dedicado por su decisión consciente de englobar a las mujeres bajo los pronombres masculinos: «[i]n his 'Writing against neo-colonialism', Ngugi claims in a note that '[t]he terms "he" and "his"', which he uses throughout the essay to refer to 'the writer', 'are not meant to denote the "maleness" of a person' (103). But this is precisely what they do, Ngugi's conscious refusal to generalize gender reference being symptomatic of an a priori resistance to recognizing women as writers or as equal subjects» (1994: 9).

de los modelos patriarcales imperantes en la sociedad de su tiempo. Una muestra de ello se da en la historia de Mumbi, que durante los seis años que Gikonyo permanece detenido continúa viviendo en la casa de su esposo junto a Wangari, la madre de este, debido a que las normas sociales dictan que la mujer queda ligada a la familia del marido desde el momento de la boda: solo cuando los abusos a los que Gikonyo la somete a su regreso se vuelven insoportables, Mumbi decide volver a casa de sus padres como último recurso. Las consecuencias de tal acto van implícitas en el reproche que Wangari dirige a su hijo al informarle de lo ocurrido («Ha vuelto con sus padres. Mira cómo has destrozado tu casa. Has empujado a una buena mujer hacia la desgracia por nada» [wa Thiong'o 2017: 232]), y quedan claras al constatar el rechazo con el que sus propios padres la reciben:

–Las mujeres de hoy en día me sorprenden. No aguantan una bofetada suave como una pluma, ni el aliento ligero de un hombre. En nuestra época las mujeres aguantaban golpe tras golpe de sus maridos sin pensar en volver corriendo a casa de sus padres.

–¿Ya no os preocupáis por mí? No puedo quedarme en su casa. No después de lo que me dijo... No puedo, no puedo.

–¡Chis! No hables como una necia.

[...] Wanjiku comprendía a Mumbi, pero su delicada tarea consistía en remendar lo que se había roto (ibíd.: 237).

Aunque este desafío que Mumbi plantea en el seno de una comunidad abiertamente hostil a la emancipación de la mujer podría interpretarse con carácter reivindicativo, la novela concluye con la visita de esta al hospital en el que está ingresado Gikonyo y la declaración de que, si bien no puede olvidar todo lo ocurrido, ambos tendrán que «[...] hablar, abrir nuestros corazones el uno al otro, examinarlos y después planear juntos el futuro que queremos» (ibíd.: 315): tanto la promesa de que volverá a visitarlo al día siguiente como la talla que Gikonyo realiza de una mujer embarazada son pistas suficientes para dar a entender una futura reconciliación, lo que anularía el potencial subversivo de la rebeldía de Mumbi⁵²⁰. Irónicamente, esta aceptación tácita de las

⁵²⁰ Así, Nicholls se refiere de hecho a la relación entre Mumbi y Wangari como una «subaltern sisterhood that plays devil's advocate to the patriarchal law» (2010: 100), pero su lectura del final de la novela, lejos de ser positiva, asume en la talla de Gikondo que el patriarcado amenaza con perpetuarse (ibíd.: 106-108). Salvando las distancias, el dilema recuerda al sugerido por el desenlace de *Die Marquise von O...*, pues el perdón que la marquesa termina concediendo tanto a su padre como al ruso es el motivo por el que muchos críticos han negado el potencial emancipador del texto (cfr. el capítulo 3.1. del presente trabajo).

estructuras familiares tradicionales por parte de Ngũgĩ coincide con la inversión de las mismas en *Die Verlobung*, lo que, como consecuencia de las diferencias inherentes entre el matrimonio de la Alemania del siglo XIX y el gikuyu (el cual, aparte de lo ya mencionado, admite la poligamia), propicia que ambas obras presenten una dinámica similar entre sus respectivas protagonistas femeninas y las madres (adoptiva, en el caso de Mumbi y Wangari) de estas: la única diferencia entre los binomios Mumbi-Wangari y Toni-Babekan es que, mientras que la relación de las primeras está fundamentada en el amor y el respeto mutuo, la de las otras dos está mucho más jerarquizada y basada en la autoridad de la madre sobre la hija, como manifiesta Toni al reprocharle a la anciana todas las veces que esta la había obligado a actuar contra sus deseos (DKV III, 241) ⁵²¹. Por lo demás, si hago referencia a Alemania y no a Haití es porque, como indica Gribnitz (2002: 195) el referente literario más inmediato del texto de Kleist es la relación padre-hija característica del drama burgués de la época: en contraposición, Toni carece de una figura paterna tras el abandono de Bertrand, la muerte de Komar y las continuas ausencias de Congo Hoango. Gribnitz puntualiza que esto no significa una abolición de los presupuestos patriarcales (defendidos a ultranza por Babekan en sustitución de Congo Hoango, del mismo modo que Wanjiku increpa a Mumbi por huir de los malos tratos de Gikonyo), pero al menos sí se observa el traspaso de la autoridad doméstica de un hombre débil (por ausente) a una figura materna fuerte.

Quizá más relevante que lo que no deja de ser un parecido formal motivado por intencionalidades y contextos culturales distintos es el modo en que tanto Ngũgĩ como Kleist configuran los personajes de Mumbi y Toni. La evolución de esta última a lo largo del relato está condicionada por la historia de Mariane, la difunta prometida de Gustav. Según cuenta él mismo, la joven fue detenida durante la Revolución por unos comentarios que este había realizado en contra del Régimen; al enterarse Gustav de que la turba sedienta de sangre había enviado a la inocente Mariane a la guillotina por su culpa, este se apresura a entregarse antes de que se lleve a cabo la ejecución, pero en el último momento ella niega conocerle y, con ello, salva la vida de su amado a costa de sacrificar la propia. Son dos las figuras del imaginario cristiano que confluyen en este personaje: la del mártir (cuya muerte, como la de Cristo, posee carácter redentor) y la de la virgen, modelo de virtud femenina por excelencia que es además evocada en el

⁵²¹ Esto no implica que Toni guarde rencor a su madre, como manifiesta su voluntad de reconciliarse con ella momentos antes de partir con la comitiva de Gustav «in eine Rührung, die sie nicht unterdrücken konnte», si bien la propia Babekan frena sus avances al acusarla de traidora (DKV III, 256).

nombre de Mariane; de este modo, con la entrega a Toni de la cruz dorada que había pertenecido a su antigua novia y los besos que ambos protagonistas intercambian (DKV III, 238) se constatan las expectativas que Gustav deposita en ella como receptora del legado de Mariane, lo que a su vez motiva un conflicto de identidad entre la mártir blanca y la «prostituta negra» (ibíd.: 257) que aflora en su rostro mestizo al creerse él traicionado. Finalmente, Toni acepta ese legado al sacrificarse para permitir a Gustav escapar, aunque con el matiz (demoledor por su ironía) de que es precisamente la mano de su prometido la que le causa la muerte. Sin embargo, y al contrario de lo que sucediera con Mariane, en esta ocasión los remordimientos empujan a Gustav al suicidio, lo que en cierto modo salvaguarda el valor del sacrificio de Toni en el sentido de que, si bien Gustav no llega a escapar, al menos sí tiene la oportunidad de redimirse. Por lo demás, ese momento fatal de desconfianza por parte de Gustav («du hättest mir nicht mißtrauen sollen», le increpa ella con su último aliento [ibíd.: 259]) podría dar a entender que la idea de la muchacha no era la de sacrificarse y que esto solo se produce de manera accidental, pero un pasaje anterior revela sus «Gedanken, in dieser zu seiner Rettung angeordneten Unternehmung zu sterben» (ibíd. 252). Toni se convierte así en la personificación del concepto de «schöne Seele» (ibíd.: 259)⁵²², aunque eso no anula la visión terrenal y sensual que el mismo Gustav (causa directa de su «conversión») había proyectado sobre ella durante el episodio en que la joven le lava los pies (acto, por otro lado, de gran simbología cristiana):

[...] und während das Mädchen, auf ihre Knien vor ihm hingekauert, die kleinen Vorkehrungen zum Bade besorgte, betrachtete er ihre einnehmende Gestalt. Ihr Haar, in dunkeln Locken schwellend, war ihr, als sie niederknieete, auf ihre jungen Brüste herabgerollt; ein Zug von ausnehmender Anmut spielte um ihre Lippen und über ihre langen, über die gesenkten Augen hervorragenden Augenwimpern; er hätte, bis auf die Farbe, die ihm anstößig war, schwören mögen, daß er nie etwas Schöneres gesehen (ibíd.: 235).

También Mumbi es objeto de descripciones similares a lo largo de la novela, y en especial durante sus encuentros con Mugo: nada más recibirla, el hombre repara en «su cuerpo bien moldeado; sus ojos oscuros, infinitamente profundos, le devoraron, le perturbaron y tuvo miedo de ella» (wa Thiong'o 2017: 184); más tarde se ve obligado a

⁵²² Cfr. Brittnacher (1994).

mantener una conversación que le resulta incómoda por «[sucumbir] al poder de seducción de Mumbi» (ibíd.: 188), y cuando la mujer le confiesa su encuentro sexual con Karanja no puede sino fijarse en que «[l]a luz todavía jugaba en sus ojos grandes y voluptuosos. Era joven. Era hermosa. Mugo tenía un nudo en la garganta. Algo se le removió dentro [...] incluso en medio del dolor, la sangre y la pobreza, parecía bella, solo por un momento» (ibíd.: 201-202). Esto no significa que la sexualidad de Mumbi solo se exprese de manera pasiva (es decir, a través del efecto que causa en los hombres): si Toni es capaz de usar su belleza para, por mandato de Babekan y Congo Hoango, seducir y apresar a los europeos que tratan de escapar de la isla y siente una genuina atracción física hacia Gustav, Mumbi «disfrutaba con la admiración que despertaba en los ojos de los hombres» (ibíd.: 115) y al ver a Mugo observa que «[é]l era guapo y solitario; ella se mordisqueó el labio inferior para calmarse [...]» y permite que «pensamientos irrelevantes capturasen su imaginación; si él la quisiera, si él...» (ibíd.: 238-39). Como ya sucediera en el caso de Toni, el erotismo y el poder de seducción de Mumbi (que desempeña un papel fundamental en la enemistad entre Gikonyo y Karanja) va de la mano de una bondad innata que la acerca más a los preceptos del cristianismo que cualquier otro personaje de la novela⁵²³ (salvo quizá su hermano Kihika, cuya muerte tras ser traicionado lo convierte para sus seguidores en una figura mesiánica): ya en su juventud Gikonyo bromea con que va a ir al cielo por su costumbre de citar siempre la Biblia después de que ella se compare con Ruth (ibíd.: 117-18), y lo cierto es que entonces Mumbi se identificaba con la Ester del Antiguo Testamento cuando «se tumbaba al sol y deseaba ardientemente una vida en la que el amor y el heroísmo, el sufrimiento y el martirio fueran posibles» (ibíd.: 114-15). Más allá del paralelismo entre Ruth y Mumbi (premonitorio, en ese punto de la historia) por el modo en que ambas cuidan de sus respectivas suegras en ausencia de sus maridos, una enseñanza fundamental de ese pasaje bíblico es la de que incluso en tiempos convulsos sigue existiendo bondad en el mundo; la era de los Jueces, en la que los israelíes le dan la espalda a Dios y deben enfrentarse a la amenaza de numerosas

⁵²³ Nicholls (2010: 113-15) propone una lectura en positivo del encuentro sexual entre Mumbi y Karanja al reimaginarlo en el contexto de las mujeres que mantuvieron relaciones sexuales con los británicos o los colaboracionistas a cambio de dinero o recursos que luego reinvertían en el Movimiento, si bien admite que «[t]he broader implication of this reading against the grain is that it reverses and displaces Ngugi's narrative by treating *it* as instrumental to *Mumbi's* agency». Lo interesante de esta asociación para el caso que nos ocupa es que, indirectamente, concilia los rasgos de la mujer fatal con los de la mártir cristiana; como indica el propio Nicholls, la prostituta Mau Mau no responde ni al tópico nacionalista de la madre africana ni al modelo de renuncia a la sexualidad femenina derivado del debate de la cliterectomía: se trata de una figura que «oscila entre dos patriarcados sin caer en ninguno» (ibíd.: 114).

potencias extranjeras que buscan someterlos, es equiparable a la del fin de la época colonial en Kenia, siendo Mumbi (como también Ruth, e incluso Toni) una figura destacada por no rendirse a unas circunstancias que invitan a desviarse del camino justo. Tanto Ruth (bisabuela del rey David) como Mumbi (representada en la talla de la embarazada que Gikonyo modela al final) se convierten a través de su maternidad en símbolo de una promesa de continuidad, de un esplendor futuro, aunque con el matiz de que el conflicto causado por la anterior descendencia de Mumbi (el hijo de Kiranja) plantea la sombra de un pasado que debe ser superado. Esto rebaja el optimismo bíblico y sitúa *A Grain of Wheat* en un nivel intermedio con respecto a las Escrituras y el relato de Kleist, que se desmarca de los otros dos ejemplos por concluir con la muerte de Toni a la edad de quince años y poniendo en duda la vigencia de su legado, pues del monumento erigido en su honor apenas se dice que seguía siendo visible en una fecha tan cercana como el año 1807 (DKV III, 260). Pese a no consumir el sacrificio que, como Toni, sí lleva a cabo Kihika, esa predisposición al sufrimiento y el martirio que Mumbi expresa en su juventud se mantienen en su madurez cuando la mujer rechaza defenderse el ataque de Mugo y deja que este la ahogue aun sabiendas de que fue él quien traicionó su hermano (wa Thiong'o 2017: 242); más tarde, de hecho, hasta renuncia a entregarlo por no «añadir más pesares» a un hombre roto (ibíd.: 268-69), todo ello mientras hace lo imposible por salvar a Karanja de las falsas acusaciones vertidas sobre él. Una prueba más de su infinita capacidad de perdón se encuentra precisamente en sus intentos por salvar la vida de alguien que tanto pesar había traído a la suya, pues ni siquiera antes de escuchar la verdad de boca de Mugo se deja llevar por los deseos de venganza: al pensar en Karanja como el asesino de su hermano, Mumbi se mortifica ante la idea de derramar más sangre en nombre de Kihika (ibíd.: 237).

Kleist y Ngũgĩ configuran sus personajes femeninos principales a partir de esa dicotomía entre una sexualidad magnética que se acerca al tópico de la prostituta babilónica o la *femme fatale* y una bondad cristiana sin límites que las predispone al martirio y que las convierte en el camino para la salvación (o al menos para la redención) de sus contrapartes masculinas. No obstante, en el caso de Mumbi confluye además una segunda dimensión simbólica: la del tópico de la «Madre África»⁵²⁴. Los nombres de Mumbi y Gikonyo provienen del mito de Mumbi y Gikuyu, fundadores de la comunidad homónima, y aparecen también en los versos que este le canta cuando

⁵²⁴ Sobre este tema y su tratamiento en la obra de Ngũgĩ (entre otros escritores africanos), cfr. Stratton (1994: 39-55).

eran jóvenes (wa Thiong’o 2017: 118) y que el ejército de los Mau Mau usaba para referirse a sí mismo; además, «gikonyo» era el apodo de los bombarderos encargados de localizar y neutralizar a los insurgentes Mau Mau que se escondían en los bosques (Nicholls 2010: 101-102). Teniendo esto en cuenta, y en paralelo a una lectura ficcional de la novela, ambos personajes funcionan como arquetipos que representan a sus respectivos géneros dentro de la sociedad patriarcal gikuyu y dan lugar a una intrincada red de referencias políticas e ideológicas; así, en lo referente a Mumbi⁵²⁵, su figura actúa como nexo de unión entre todos los protagonistas varones: es mujer de Gikonyo, hermana de Kihika y profesora de Mugo, y su relación extramatrimonial con Karanja (que ni ella misma acierta a explicar) resulta más fácil de entender desde esta clave simbólica:

Mumbi and the loyalist Karanja conceive a child in an illegitimate relationship that equates with Karanja’s illegitimate political relation to post-Independence Kenya. Of course, Karanja initially becomes a homeguard not for ideological, political or material reasons, but because he wishes to win Mumbi for himself. Therefore, even without her framing in Gikuyu myths of origin, Mumbi enables the most important homosocial and political constellations in the novel. More broadly, we might say that *A Grain of Wheat* associates the sign ‘woman’ with the Kenyan nation in a number of ways, especially via the construction of Mumbi (ibíd.: 101)

La tesis de Nicholls es consecuente con la de Vaughan, para quien «[Ngũgĩ’s] treatment of the significance of the experience of women tends to work symbolically and metaphorically rather than by means of a plain and open realism. [...] for Ngũgĩ [...] women have a very specific relation to community and communal values» (1981: 48. Cit. en Nicholls 2012: 89-90) y, en términos generales, resulta muy satisfactoria para ilustrar el modo en que el autor keniata trata el tema de la legitimidad política a partir de la paternidad (i)legítima y el papel que la identidad e incluso la anatomía de la mujer desempeñan en el contexto de la resistencia gikuyu y la consolidación de un estado independiente (2010: 85-116). En cuanto al final de la novela, sin embargo, su lectura de que la talla de la mujer embarazada por parte de Gikonyo perpetúa los privilegios del

⁵²⁵ En cuanto a Gikonyo, para Nicholls, «[...] represents the Gikuyu male peasant whose identity has been fragmented by colonial strategies of detection and detention during the Kenyan Emergency. His activity as a Mau Mau member is dispersed across three sites: as a member of the passive wing in Thabai, as a detainee in Rira and as a fighter in the forest. However, his name also invokes his separation from the mythical past in which ‘Gikuyu’ reigned supreme – it bears the inscription of modernity» (ibíd.: 102).

patriarcado y reduce a Mumbi a una representación inoperante de la nación cuyo poder es solo simbólico pero jamás político (ibíd.: 106-108) contrasta con el propósito de tener en cuenta «los sentimientos, los pensamientos, los deseos de ella» que este expresa (wa Thiong'o 2017: 316); en contraste, Gikandi interpreta este mismo pasaje como la certeza de que el futuro de Kenia (expresado a través de Mumbi, cuya promesa de amor romántico simboliza el entusiasmo nacionalista del momento) no puede desligarse de los conflictos del pasado, lo que a su vez plantea el dilema de «what character and value this history acquires in its remembering, figuration, and retelling» (2009: 117-18). Sin ánimo de profundizar en este debate, y como complemento a mi propuesta de analizar la pertinencia de *Die Verlobung* para la literatura poscolonial atendiendo sobre todo a sus semejanzas ideológicas y formales con *A Grain of Wheat*, considero apropiado cerrar este capítulo con la sugerencia de leer a Cervantes a partir de Borges; esto es, a Kleist a partir de Ngũgĩ, pues el simbolismo nacionalista asociado a la figura de Mumbi adquiere una nueva dimensión al aplicarse a Toni si se considera que el conflicto, no ya racial, sino político que esta encarna. Babekan, una mulata, comete el error de engendrar una hija de padre europeo que, a su vez, se enamora del suizo Gustav: lejos de contribuir a una armonización de las razas que pueblan Santo Domingo, estas uniones enfatizan la desigualdad que existe entre ellas y que terminará por desencadenar el conflicto bélico. La diferencia principal entre Mumbi y Toni es que, mientras que la primera representa un ideal de nación previo a la era colonial, la segunda es el fruto de un entorno plurinacional, pues la mayor parte de los esclavos (incluido Congo Hoango) no eran nativos de la isla, sino mano de obra importada a la fuerza desde África; en consecuencia, el simbolismo nacionalista de Toni solo puede expresarse en clave de un futuro interrumpido por la traición de Gustav, que pone de manifiesto la imposibilidad de que una relación pacífica entre colonos y colonizados fructifique. En este sentido, existe un paralelismo claro entre la preocupación de Ngũgĩ por conciliar el pasado colonial y precolonial de Kenia con el nuevo país nacido con la independencia, por un lado, y el modo en que la relación entre Toni y Gustav sirve para reflexionar sobre el conflicto político de la isla, al margen de lo cual, sin embargo, es lícito preguntarse si una lectura del personaje de Toni como la personificación del carácter plurinacional de la Santo Domingo kleistiana y su problemática puede entenderse a partir de la urgencia de consolidar la incipiente nación alemana ante los ataques de Napoleón.

3.8. Los límites de la Literatura Mundial: Heiner Müller y la «adopción» de Kleist en la RDA. Una recapitulación

En epígrafes anteriores se ha buscado abordar los relatos de Kleist desde una metodología comparada que, en el proceso, permita ilustrar al menos una dificultad teórica derivada del concepto de Literatura Mundial. Así, y partiendo de una noción de influencia literaria en sentido estricto, el estudio por parte de la germanística y la romanística de la relación entre *Die Marquise von O...* y *La fuerza de la sangre* ha estado marcada alternativamente por el deseo de asociar el texto de Kleist a un referente canónico como es Cervantes (legitimándolo así en el proceso) o por la voluntad de desvincularlo de dicha tradición: dos posturas que, con independencia de que Kleist conociese o no la narrativa breve del español, conllevan el riesgo de supeditar el análisis textual en sí a una agenda concreta o de relativizar la importancia de semejanzas formales, estructurales y temáticas significativas bajo el pretexto de que tal contacto literario jamás se produjo; por otro lado, la certeza de que Unamuno fue admirador del alemán, según se desprende de sus cartas y textos teóricos, da pie a investigar sobre los posibles puntos de contacto entre la obra de ambos autores, mientras que el caso de Coetzee y su lectura de *Michael Kohlhaas* (reconocida por la crítica años después de la supuestamente obvia influencia de Kafka en *Life & Times of Michael K*) nos advierte sobre las desigualdades en el canon internacional y sobre la necesidad de no limitar la Literatura Mundial al cómodo terreno de las relaciones filogenéticas constatadas, al mismo tiempo que atestigua las numerosas dificultades a las que un autor puede enfrentarse a la hora de adaptar un material literario ajeno. Profundizando en esta cuestión, son dos los posibles caminos que conducen de Kleist a Poe: el de la cadena de influencias (en la cual la presencia de varios intermediarios puede complicar la detección de nexos entre dos autores) o el de las analogías estructurales que se dan entre obras pertenecientes a un mismo género literario, las cuales resultan especialmente significativas a la hora de enfrentar un referente canónico o fundacional como *The Murders in the Rue Morgue* a una manifestación artística previa a la consolidación del género. Dichas analogías pueden presentarse en contextos culturales y coordinadas geográficas en apariencia irreconciliables, como demuestran las similitudes entre los relatos de Ueda Akinari y *Das Bettelweib von Locarno*: por un lado, la imagen del fantasma (en el sentido más amplio del término) nos remite a una herencia antropológica grabada en el inconsciente colectivo de la humanidad que sobrepasa el

bloqueo cultural contra Occidente impuesto por aquel entonces en el país nipón; por otro lado, el desarrollo de la narrativa y el sistema editorial en el Japón de Akinari y en la Alemania de Kleist se combina con sus respectivas circunstancias personales para dar lugar a una serie de semejanzas que abarcan desde el modo en que ambos combinan sus esfuerzos en la prosa con el género dramático hasta la concesión de una posición central como pioneros en sus sistemas literarios nacionales. La comparación con Lovecraft (discípulo, a su vez, de Poe) permite afinar algunos de los puntos tratados anteriormente, atendiendo de forma singular al modo en que una preocupación psicológica como es el terror ante lo desconocido y la asunción del papel de Dios como garante de un orden universal evolucionan como consecuencia del progreso científico; el tradicional «destierro» de Lovecraft al ámbito de la literatura pulp de consumo, por otro lado, habla del papel de la Literatura Mundial como mecanismo para conciliar tradiciones literarias consagradas con otras populares o emergentes. Por último, el análisis de *Die Verlobung* junto a *A Grain of Wheat* a partir de las representaciones del personaje femenino principal de ambas historias y de las reflexiones políticas en torno a la libertad y la legitimidad de los movimientos nacionalistas que suscitan ofrece una nueva perspectiva metodológica que enmarca la obra de Kleist en discursos académicos recientes como el de la literatura poscolonial y los estudios de género. Hasta ahora, sin embargo, ninguna de las lecturas propuestas desafía la raíz misma del concepto que articula esta tesis: el «world» de la *World Literature*, el «Welt» de la *Weltliteratur* o, en otras palabras, la noción de lo *mundial*.

En cierto modo, es justo asumir la introducción en este campo de manifestaciones artísticas de regiones tan remotas para un alemán del siglo XIX (o para un español del siglo XXI) como Japón, Kenia o Haití sin necesidad de argumentar que ello entraña una perspectiva internacionalista. Incluso ciñéndonos a lo que hoy en día se entiende por Occidente o al continente europeo, hablar conjuntamente de textos literarios de Inglaterra, España y Alemania predispone a considerar unas fronteras que requieren asimismo que las saltemos (y, con ellas, las diferencias culturales que entrañan) para rescatar las semejanzas subyacentes: podemos definir lo español o lo alemán por contraste entre ambos sistemas culturales, pero cualquier esfuerzo por acercar ambos o enfatizar sus afinidades se da siempre como consecuencia del reconocimiento tácito de que se trata de dos sistemas distintos. Sin embargo, al superar una certeza tan intuitiva como el hecho de que cualquier lector reconocerá España, Alemania o Japón como entidades separadas se nos presentan numerosos casos límite en los que trazar líneas

divisorias no resulta tan sencillo: esto sucede de manera notable allí donde existen conflictos territoriales o regiones disputadas por varias naciones, y también en países que cuentan con grupos culturales bien definidos con etnias, tradiciones y/o lenguas propias que reivindican una mayor autonomía. De manera significativa, es preciso recordar que, en el momento en que Goethe escribe sobre el papel que Alemania habría de desempeñar en esa incipiente *Weltliteratur* que se estaba constituyendo, Alemania como tal no existía sino como constructo histórico y cultural. Este detalle revela que los criterios políticos (es decir, el reconocimiento de un territorio como país independiente con capacidad de autogobierno) no son determinantes de cara a dibujar la situación de una comunidad determinada en el panorama literario mundial, al menos según la concepción original de Goethe a principios del siglo XIX. No obstante, tampoco puede obviarse que las fronteras físicas son consecuencia (cuando no causa) de divergencias culturales, lo que a su vez repercute en toda relación literaria transnacional sin importar la cercanía histórica de sus protagonistas. Un ejemplo paradigmático sería el de las relaciones germano-austriacas: si bien ambas naciones comparten una lengua y una base cultural común que se traduce en una serie de referentes literarios fundacionales heredados por igual a uno y otro lado de la frontera⁵²⁶ y que provocó que las discusiones en torno a la legitimidad del proyecto de una Gran Alemania se extendiesen hasta finales del siglo XIX, en nuestros días no tendría sentido hablar de un sistema literario único (por mucho que haya obras y autores que puedan incluirse tanto en uno como en el otro) ni explicar la recepción de autores alemanes en Austria o viceversa como un movimiento local en vez de internacional. Tanto es así que, incluso en el improbable supuesto de que Alemania y Austria se uniesen para conformar un nuevo estado, los primeros años tras la unificación estarían marcados por el contraste entre un mercado editorial común y el peso de las diferencias culturales entre ambas partes; en otras palabras, no sería razonable que este cambio político (por grande y repentino que sea) pudiese tener un efecto homogéneo e inmediato en la sociedad a costa de eliminar una idiosincrasia modelada a lo largo de siglos de historia, ni tampoco es esperable que el sentimiento de pertenencia a ese nuevo estado se expresase por igual en todos sus habitantes. Con todo, este escenario hipotético plantea el siguiente dilema: si la categoría de Literatura Mundial involucra solo el estudio de los movimientos literarios

⁵²⁶ Sin ánimo de profundizar en la cuestión del sustrato cultural común a los países de lengua alemana, sirva como muestra el hecho de que la epopeya nacional alemana, *Das Nibelungenlied*, fuese hallada en la ciudad austriaca de Hohenems y, por su relevancia para esta nación, figure en el *Historisches Lexikon Wien* de Czeike (2004: 396-97).

internacionales, las relaciones germano-austriacas serían relevantes para este ámbito únicamente en términos sincrónicos ciñéndonos a la época previa a la unificación, sobre todo a medida que, con el paso de las generaciones, la nueva realidad política acabase por transformar el modo en que la historia previa de ambas naciones es abordada o por depredar las antiguas particularidades culturales (consideradas ahora localismos). Incluso partiendo de una definición amplia como la enunciada inicialmente por Damrosch, quien se refería a «all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language» (2003: 4), no resulta sencillo delimitar esa «cultura de origen»: por ejemplo, la recepción de Kleist en la Austria contemporánea es hoy por hoy un fenómeno clasificable en el marco de la Literatura Mundial, pero dejaría de serlo desde la perspectiva de una nueva nación germano-austriaca del futuro también en términos diacrónicos si la literatura de Kleist pasa a considerarse herencia común del nuevo estado; por el contrario, resulta evidente que las lecturas de su obra llevadas a cabo por los escritores austriacos del siglo XX están marcadas por una diferenciación cultural con respecto a sus colegas alemanes de la que no podemos abstraernos, lo que implica que no se le puede restar un ápice de mérito a Kleist en lo concerniente a su capacidad para sobrepasar las fronteras de su contexto original.

El escenario descrito anteriormente nos sirve para anticipar un precedente histórico cercano en el tiempo que acusa una problemática similar de cara a la definición del concepto de Literatura Mundial: el de la República Democrática Alemana. Si bien las circunstancias de su creación y del posterior proceso de *Wiedervereinigung* (cuya legitimidad se desprendía precisamente de que ambas Alemanias habían sido separadas de forma artificial) junto al hecho de que esta solo existiese por un periodo ligeramente superior a medio siglo hacen de este caso uno a priori menos extremo que el de la hipotética unión con Austria, las profundas diferencias ideológicas entre las dos partes y su consiguiente aislamiento político dieron lugar a dos sistemas literarios bien diferenciados. En este sentido, llama la atención que el capítulo del *Kleist Handbuch* sobre su recepción en los países de lengua alemana esté organizado de forma cronológica hasta llegar al final de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que se introducen dos epígrafes independientes: uno dedicado a la DDR (Breuer 2013: 427-31) y otro titulado «Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945» (ibíd.: 431-35), lo que manifiesta la presunción de una mayor afinidad entre la República Federal y el resto de naciones germanoparlantes del bloque

occidental que entre la primera y su hermana del Este aun cuando ambas volvieron a unificarse dos décadas antes de la redacción de este volumen. Otro aspecto a considerar sería el grado de integración logrado tras los eventos de 1990, pues el papel predominante de la RFA sobre la RDA (que tuvo que asumir las estructuras políticas y económicas preexistentes en el oeste y abandonar las propias) no dio lugar a un estado de consenso creado desde cero, sino más bien a una absorción cuyas repercusiones sociales aún son palpables en la actualidad⁵²⁷. Este argumento bastaría para contemplar como *weltliterarisch* las relaciones entre autores de uno y otro lado del telón de acero, o incluso la recepción de escritores de la RDA (antes y después de su desaparición) en la República Federal, pero en lo concerniente a la recepción de autores clásicos es necesario recordar que ambos bandos mantenían el discurso de una continuidad con respecto al legado literario de la Alemania anterior al nazismo y a la consiguiente fragmentación territorial: en suma, tanto la RFA como la RDA tenían el mismo derecho a verse como herederos de Kleist y el resto de nombres propios de la literatura de este periodo, por mucho que sus códigos políticos y estéticos particulares determinasen distintos cánones y modos de aceptar e interpretar dicha herencia. Por todo ello, este dilema de una «doble continuidad» en paralelo reviste gran importancia para conceptualizar la idea de Literatura Mundial: partiendo de que la cultura de origen de los textos de Kleist se bifurcó antes de, con mayor o menor éxito, volver a unirse, la vigencia de su obra en dos sistemas literarios distintos entre sí (incluso si ambos reconocían dicho texto como propio, como sucede con la literatura medieval en lengua alemana en Austria) no debería entrañar una diferencia cualitativa en comparación con la trayectoria de un texto en dos sistemas extranjeros independientes; no, al menos, si lo que se valora es la capacidad de un texto de adaptarse a diferentes entornos culturales, ni tampoco si el énfasis de la investigación reside en un enfoque comparado que subraye las diferencias entre dos sistemas (centradas, en este caso, en los distintos enfoques desde los que recibir una misma obra)⁵²⁸.

Del mismo modo que la coexistencia de las dos Alemanias plantea una situación excepcional que invita a repensar los requisitos para otorgar a una obra la etiqueta de

⁵²⁷ Cfr. Bauerkämper (1998); Weidenfeld / Korte (1999); Ahbe (2005); Cooke (2005); Neller (2005); Ritter (2006); Banchelli (2008); Grünbaum (2010) y Mayer (2010).

⁵²⁸ En contraste, una concepción de la Literatura Mundial basada en torno a la *vigencia* de un texto (como es la formulación original de Damrosch, quien defendía que una obra puede entrar y salir de la *World Literature* [2003: 6]) no puede abstraerse del hecho de que la RDA ha dejado de existir, aunque en este caso sería conveniente analizar hasta qué punto la *Ostalgie* puede conformar una suerte de sistema alternativo en la medida en que las líneas de interpretación paralelas aparecidas durante la RDA sigan siendo desarrolladas por investigadores y escritores activos en nuestros días.

«mundial», la recepción de Kleist en Alemania durante la segunda mitad del siglo XX supone uno de los ejemplos más evidentes de hasta qué punto la(s) línea(s) de interpretación de la RDA poseen una entidad propia motivada por las circunstancias particulares en las que se originaron que se resiste a ser introducida en el continuum histórico de la RFA: esta es también la tesis de Stephan Ehrig, quien concluye que «[i]nsofern wurde Kleist auch zu einer Art DDR-Author, der helfen kann, die DDR selbst differenzierter zu betrachten» (2018: 41). Tras la caída de Hitler, tanto la Alemania Oriental como la Occidental tuvieron que enfrentarse al dilema de cómo reconciliarse con un autor que había sido utilizado por los nazis con fines propagandísticos hasta elevarlo a los altares de la literatura nacional (Albert 1994; Maurach 2007; 2011), pero ya desde el primer momento se observan diferencias fundamentales en sus respectivas estrategias. Así, en la RFA, Austria y Suiza se tendió a desplazar el foco de sus textos más políticos a otros de corte popular como *Die zerbrochene Krug*, pero ni siquiera esto impidió que la más polémica *Michael Kohlhaas* continuase siendo bien recibida, como demuestran el gran número de adaptaciones teatrales llevadas a cabo por autores de mayor o menor renombre que comenzaron inmediatamente después de la guerra (Breuer 2013: 431); por otra parte, la proliferación de películas para el cine y la televisión pública basadas en obras suyas desde 1960 (ibíd.: 431, 459-64) prueba que las instituciones oficiales no solo no censuraron su recepción por parte del gran público, sino que incluso la fomentaron. En contraste, la única película sobre un texto de Kleist rodada en la RDA durante la década de los 60 es la titulada *Jungfer, Sie gefällt mir* (1969, dir. Günter Reisch), en la que se reelaboran motivos de *Der zerbrochene Krug* sin hacer referencia a la comedia original (Lexicon 1995: 2901. Cit. en Breuer 2013: 461): hubo que esperar hasta 1978 para que el *Amphitryon* de Uta Birnbaum iniciase una senda que seguirían en los últimos años de la Alemania Oriental dos nuevas versiones de *Der Zerbrochene Krug* (una de 1984, dirigida por Piet Drescher, y otra de 1990, a cargo de Gerd Keil) y el *Prinz Friedrich von Homburg* de Fritz Bornemann (1989). Lo que propició que estas producciones tardaran tanto tiempo en llevarse a cabo en el Este en comparación con el entusiasmo mostrado por la industria occidental fue una traba ideológica de la que el Oeste carecía y que marcó también la fría acogida inicial de su obra literaria por parte de la Academia. Esta conflictiva relación entre Kleist y la doctrina socialista (no ya en Alemania, sino en en el bloque soviético en general) comenzó con la dura crítica que Franz Mehring plasmó en un artículo publicado en 1911, precisamente cuando se conmemoraba el

centenario de su muerte: desde el punto de vista sociológico, Mehring señala a Kleist por su origen noble, mientras que desde el psicológico lo desdena por su locura, que considera un síntoma de la decadencia burguesa (Weigand 1980: 79-80). Posteriormente, del mismo modo que Mehring basa estos reproches en una representación de Kleist tan sesgada como extendida en la era Guillermina, Georg Lukács atacaría en un artículo de 1935 titulado «Die Tragödie Heinrich von Kleists» la revisión que el Expresionismo había llevado a cabo de la imagen del prusiano: como consecuencia, y pese a que ambos críticos no pueden sino reconocer el mérito literario de alguna de sus obras (destacando principalmente *Der Zerbrochene Krug* y fragmentos de *Michael Kohlhaas*), los socialistas alemanes estuvieron condicionados hasta ya entrada la segunda mitad del siglo XX por el rechazo hacia su persona del que tan eminentes pensadores habían hecho gala, hasta el punto de que Heiner Müller declararía en una entrevista con Erich Fried que los textos de Kleist estaban vetados en los 50 «unter dem Verdikt von Lukács» (Müller 2008a: 168. Cit. en Ehrig 2018: 203). Es por esto por lo que, en palabras de Weigand, «der Kampf um Kleist konnte nur als Kampf gegen Lukács ausgetragen werden» (1980: 81-82).

De la mano de autores como Brecht o Anna Seghers, que habían manifestado su desacuerdo con las observaciones de Lukács, en la década de los 50 se sucedieron con mayor o menor éxito intentos aislados por rehabilitar la imagen de Kleist. La edición de sus obras completas en 1955 por parte de Heinrich Deiter, que escribió una introducción muy favorable en la que se subraya su afán reformador, anticipa un punto de inflexión marcado por la celebración del 150º aniversario de su muerte: primero, Ernst Fischer (1961) fijó su atención en el viaje de Kleist a París y su relación con la Revolución Francesa, luego Siegfried Steller (1962) analizó su deuda con Rousseau y, finalmente, Hans Mayer defendió la tesis de su adscripción al jacobinismo (Weigand 1980: 81-82)⁵²⁹. En conjunto, todas estas contribuciones allanaron el camino hacia una reconciliación del socialismo con Kleist que continuó en la década de los 70, cuando una nueva generación de autores encabezada por Heiner Müller, Christa Wolf, Günter Künert, Fritz Bennewitz y Adolf Dresen tomó el relevo de los Seghers, Brecht, Mayer y Bloch (Ehrig 2018: 31). Si ya de entrada el momento se antoja favorable, pues en 1977

⁵²⁹ Weigand dedica una parte importante de su artículo a comentar y criticar las aportaciones de Mehring (1980: 90-94), Lukács (ibíd.: 95-98) y la terna Fischer-Mayer-Steller (ibíd.: 98-100) para acabar subrayando las dificultades de tratar de acomodar las circunstancias personales de Kleist, su literatura y su pensamiento a una única línea política o teórica; en síntesis, «[d]as harte Nebeneinander eines plebejischen und eines aristokratischen Elements ergibt ein Werk voller Brüche» (ibíd.: 100).

iba a celebrarse el bicentenario del nacimiento de Kleist (efeméride que motivó que por primera vez desde el final de la guerra se representase una obra suya en el Deutsche Theater de Berlín Oriental [ibíd.: 11]), Ehrig relaciona su renacimiento en este periodo con el clima político suscitado por la expatriación del cantautor y poeta Wolf Biermann en 1976, a la que seguiría un periodo de mayor vigilancia gubernamental sobre los artistas: en este contexto, Kleist se convierte en un «wesentliche[r] Autor der Krise, zum Archetyp des modernen Künstlers und der Unterdrückung von Kunst durch staatliche Autorität und zum Mittel einer umfassenden Kultur-, Gesellschafts- und Zivilisationskritik» (ibíd.: 41). En lo que respecta a Heiner Müller, los contactos con la obra de Kleist pueden rastrearse hasta sus años escolares, pues se sabe que su primera producción propia fue una puesta en escena de *Der Zerbrochene Krug* llevada a cabo en el teatro de su instituto Frankenberg (Müller 2005b: 42)⁵³⁰. Esta influencia seguiría siendo palpable durante toda la trayectoria artística y filosófica de un Müller que acudiría una y otra vez a la producción dramática y narrativa de Kleist, siendo de especial relevancia sus múltiples referencias al *Homburg* (que diez años más tarde aún sería utilizada como hipotexto de *Wolokolamsker Chaussee*) durante la década de los setenta. De forma destacada, Müller la consideraba precursora del *Fatzer* de Brecht (la cual fue representada en 1978 junto al *Homburg* con dirección de Matthias Langhoff siguiendo el texto de Müller) y la empleó como modelo principal del *Mauser* (1970)⁵³¹, además de lo cual Lehmann se remite a la problemática de *Der Horatier* (1968) como una posible reminiscencia más temprana del trabajo de Kleist (Lehmann / Primavesi 2003: 127-28). En conjunto, el peso de esta obra en la producción mülleriana es lo bastante significativo como para que Ehrig haya propuesto el concepto de «*Homburg-Modell*» para articular la crítica que este realiza a las culturas de la RDA y de Europa: Homburg (y Kleist⁵³²) representan los intentos del sistema por normalizar a quienes escapan a su control, a los marginados y, de forma singular, los intelectuales como él mismo, volcado en esos años en la creación de un nuevo teatro experimental que pudiese salvar un arte estancado (2018: 208-11). De nuevo según Ehrig, esta crisis de la intelectualidad europea se combina para Müller con una «spezifisch deutschen

⁵³⁰ Cfr. también Hauschild (2001: 50. Cit. en Lehmann / Primavesi 2003: 127).

⁵³¹ De hecho, el propio autor comparó directamente ambas obras en 1986 (Müller 2005a: 592. Cit. en Ehrig 2018: 101).

⁵³² La aparición de Kleist como personaje en la pantomima «Heinrich von Kleist liest Michael Kohlhaas», incluida en la obra *Leben Gundlings Friedrich von Preußen, Lessings Schlaf zum Schrei* (cuyo tema principal es también el de la ruptura de los intelectuales bajo el peso de un estado autoritario), respondería para Ehrig a este mismo *Homburg-Modell* (2018: 217). Sobre la interpretación de la escena, cfr. también Stillmark (1991: 75-76).

Geistfeindlichkeit» que le lleva a representar «die Traumata der Geschichte, die die Gegenwart heimsuchen und dadurch den Fortschritt blockieren» (ibíd.: 202); en este contexto, la Prusia de Kleist y de Federico el Grande ofrece la posibilidad de proyectar en ella los problemas que acusa el socialismo en la segunda mitad del siglo XX (ibíd.: 203). Alternativamente, Michael Gratzke ya había insinuado un paralelismo vital entre Müller y Kleist en tanto que «Kleists Preußischer Traum [...] trotz seiner historischen und ideologischen Distanz nicht weit vom Traum von einem besseren Deutschland entfernt, den Brecht und Müller träumten» (2011: 455)⁵³³, lo que a su vez hace pertinente señalar otras facetas personales que justificarían la identificación del primero con el segundo (por ejemplo, Lehmann equipara la ambivalente relación entre Kleist y Goethe con la actitud de Müller hacia Brecht y encuentra que ambos veían sus propios textos como escritos para un «noch nicht existentes Theater» [Lehmann / Primavesi 2003: 127]); sin embargo, esta afinidad no anula el interés que la obra de Kleist habría despertado en Müller por sí misma, sino que en todo caso supuso un aliciente para que este se aproximase a ella. En conjunto, autor y obra «bieten mannigfaltige Ansatzpunkte, um den „Mythos“ der DDR als dem besseren Deutschland permanent kritisch zu hinterfragen und gleichzeitig die Stellung des Intellektuellen zum Staat zu erörtern» (Ehrig 2018: 203), lo que en el contexto de la discusión en torno a la idea de Literatura Mundial permite contrastar dos hechos de suma importancia: por un lado, que los intelectuales de la RDA establecieron un nexo directo entre su país y Prusia que invita a pensar en ella como parte del mismo «contexto de creación original» (según la definición de Damrosch) y en Kleist como parte innegable de su herencia literaria; por otro, que la existencia de *otra* Alemania da lugar a una competencia entre ambas por ese legado común que exige un cuestionamiento constante de la propia RDA. El concepto de competencia ya era un factor central para el desarrollo de la *World Literature* según el modelo defendido por Casanova (2004), quien destacaba la lucha histórica entre las distintas naciones por ocupar un puesto hegemónico a nivel internacional: si bien dicho modelo puede considerarse fallido en su aplicación⁵³⁴, la premisa de una rivalidad (voluntaria o no) inherente a la configuración de la Literatura Mundial sí es defendible en diversos ámbitos como el de los desequilibrios entre distintas lenguas, el del mercado

⁵³³ El propio Müller dejó escrito en su biografía *Krieg ohne Schlacht* que «[d]ie DDR, die ich, im Doppelsinn des Wortes, beschrieben habe, die Beschreibung ist auch eine Übermalung, war ein Traum, den Geschichte zum Alptraum gemacht hat, wie das Preußen Kleists und Shakespeares England» (2005b: 285).

⁵³⁴ Las críticas a Casanova han sido abordadas en el capítulo 1.2.2. del presente trabajo.

editorial o el de los procesos de canonización transnacional. En el caso que nos ocupa, la competencia entre dos naciones que tratan de interpretar un legado literario común siguiendo metodologías y criterios opuestos parece, por su propia naturaleza contrastiva, un fenómeno digno de ser considerado en el marco de la Literatura Mundial, sobre todo si consideramos que, aun cuando ambas naciones hayan terminado uniéndose en una sola, la problemática en torno a la identidad propia en los territorios que hoy conforman Alemania no ha desaparecido.

Ya en los años de la Perestroika, los autores de la etapa anterior que no abandonaron el país volverían a recurrir a Kleist en busca de explicaciones para el fracaso del proyecto socialista, pasando este a encarnar el «Prinzip Hoffnung» enunciado por Bloch y a desempeñar un papel como modelo de pensamiento utópico (Ehrig 2018: 41, 235-91). De nuevo, esta última fase reviste de importancia en el contexto de la doble recepción alemana de Kleist durante los años de la separación debido a que la búsqueda de respuestas que emprendieron los escritores de la RDA no entrañaba solo una reflexión introspectiva, sino que necesariamente daría pie a una comparación entre ambos sistemas ideológicos previa a la inminente reunificación. En lo concerniente a Müller, esta nueva etapa puede considerarse una ampliación de la problemática que había abordado en la década de los 70 y que culminaría durante los años inmediatamente anteriores a la Reunificación alemana con *Wolokolamsker Chaussee* (1984-86). Prueba de este proceso literario es que Müller se refiriera a la primera parte como «eine Variante auf HOMBURG» (cit. en Leistner 1988: 353)⁵³⁵, si bien las alusiones más explícitas a Kleist no tienen ya que ver con la producción dramática del prusiano, sino con su prosa: en concreto, la tercera parte es *Das Duell*, escrito a partir del relato homónimo de Anna Seghers pero reminiscente en cualquier caso del *Zweikampf* kleistiano⁵³⁶, mientras que el quinto y último fragmento recibió el esclarecedor título de *Der Findling (nach Kleist)*. Esto no significa que la influencia de los dramas de Kleist decreciera en la composición de esta obra, pues de la mano del omnipresente *Homburg* encontramos una reflexión en torno a la justicia y el derecho en contextos bélicos y revolucionarios que puede rastrearse también hasta *Penthesilea*, *Die*

⁵³⁵ El mismo año en que se publicó el artículo de Leistner tuvo lugar también la primera representación íntegra de las cinco partes de *Wolokolamsker Chaussee*, a cargo de Jean Jourdheuil y Jean-François Peyret; de forma destacada, sus directores tomaron la decisión de incorporar numerosas referencias escénicas al *Homburg* (Lehmann / Primavesi 2003: 291-92).

⁵³⁶ Lehmann remite a un comentario de Müller en el que este declara que «WOLOKOLAMSKER III schreibt die Erzählung DAS DUELL von Anna Seghers fort» (cfr. Müller 2002: 221), si bien antes había propuesto también el paralelismo con *Der Zweikampf* al abordar el capítulo de la recepción de Kleist en la obra de Müller (Lehmann / Primavesi 2003: 128, 296-97).

Hermannschlacht o *Robert Guiskard* (Lehmann / Primavesi 2003: 128); sin embargo, es de destacar que por primera vez Müller conceda una posición preponderante⁵³⁷ a la narrativa de Kleist, pues hasta el momento esta apenas había gozado de protagonismo con la ya mencionada pantomima «Heinrich von Kleist liest Michael Kohlhaas» del *Leben Gundlings* y alguna referencia de menor calado como la anécdota de 1953 *Der seltsame Vorbeimarsch*, basada en la *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* (Schütte 2010: 52. Cit. en Ehrig 2018: 203)⁵³⁸. Este giro referencial coincide con un paralelismo (probablemente inintencionado) entre la estructura de las *Erzählungen* de Kleist y la de *Wolokolamsker Chausee*, pues aunque las cinco partes de la obra se relacionan entre sí por medio de varios ecos y coincidencias temáticas (Lehmann / Primavesi 2003: 291)⁵³⁹ todas ellas pueden leerse de manera independiente, como de hecho sugirió Müller al caracterizarlas como «Texte also, die für sich stehen können, die aber auch in Zusammenhang stehen können, wobei die Reihenfolge auch auswechselbar ist» (1986: 183). Dicho esto, y con independencia de que otro orden de lectura sea factible, la numeración de Müller convierte *Der Findling* en el cierre de la serie y, con ello, hace de la repetición de los motivos presentes en las partes anteriores una suerte de recapitulación con la que concluye también su producción dramática previa a la caída del muro.

Ahondando en la intersección entre drama y narrativa a la que se ha hecho referencia con anterioridad, el modo en que la obra está escrita (a partir de versos blancos, con una mezcla de monólogo y diálogo en la que las intervenciones de cada personaje son deducibles por contexto) supone en su intento por reformar las convenciones teatrales del momento una mezcla de géneros difícil de clasificar que Lehmann ha definido como «[...] kein Drama, sondern eine erzählte Ereignisfolge, die in einer komplex gestalteten Perspektive dargeboten wird und zwischen Lehrstück, Tragödie und Langgedicht steht» (Lehmann 2002: 168). Si en el plano formal parece justificada la elección de *Der Findling* como modelo, la figura del expósito cobra aún más sentido a nivel temático e incluso metatextual si se considera su relación tanto con Kleist como con la pieza que da título al ciclo completo, la novela *Wolokolamsker*

⁵³⁷ Nótese en cualquier caso que para Frank Hörnigk la deuda de esta pieza con la obra de Kleist se limita a «[...] lediglich die Figurenkonstellation und den Konflikt zwischen Vater und Sohn» (Müller 2002: 241-42).

⁵³⁸ Stillmark (1991: 79) apunta además a una recepción mediada a través de la obra de Anna Seghers, cuyo relato *Das Licht auf dem Galgen* (que, como *Die Hochzeit von Haiti*, es reminisciente de *Die Verlobung in Sto. Domingo*) influyó de manera considerable en el drama *Der Auftrag* (1979).

⁵³⁹ Un análisis textual de las cinco partes se encuentra en Anna Souksengphet-Dachlauer (2010: 181-205).

Chaussee (1943-44) del escritor ruso Alexander Bek. Al tomar una obra rusa como base sobre la que articular su reflexión en torno al devenir del socialismo en general y de la RDA en particular, Müller enfrenta una tradición literaria extranjera que había sido legitimada por cuestiones políticas a una tradición alemana históricamente denostada: la de Kleist, a quien en su discurso de aceptación del premio Büchner en 1985 ya había bautizado como «Findling der deutschen Literatur» (Stillmark 1991: 80)⁵⁴⁰. La mediación de *Das Duell*, inspirado por otra autora de la RDA como es Anna Seghers y que ocupa justo el tercer lugar en la serie, crea en conjunto un sutil juego de acercamiento y distanciamiento con respecto al canon literario en el que resulta difícil discernir qué obras pueden considerarse como propias y cuáles son «adoptadas», o acaso cuál es la auténtica naturaleza de la RDA (si es que puede hablarse de tal cosa). En cuanto a la adaptación de la *Novelle* en sí, Müller aprovecha fundamentalmente el motivo del conflicto entre padre e hijo adoptivo, aunque con dos importantes desviaciones: la desaparición de la trama de la madrastra y la ambientación contemporánea de la obra. El argumento gira en torno a un hombre que, habiendo sido castrado como parte de la tortura infligida por los nazis durante su cautiverio, decide adoptar a un muchacho al que cría como propio en la cultura y política de la DDR; sin embargo, la confianza del chico en el sistema va resintiéndose con el tiempo hasta cristalizar en una rebelión abierta que le lleva a repartir panfletos contra el despliegue de tanques en Praga en 1968. Este será el origen de un desencuentro que alcanzará un punto de no retorno cuando el padre decide denunciarlo ante las autoridades por su traición, lo que provoca que el hijo sea sentenciado a cinco años en Bautzen: finalmente, el joven escapa al Oeste al terminar su condena, resolviendo así el conflicto paterno a costa de abandonar su hogar. Otra diferencia destacada con respecto al original es que en la versión de Müller es el hijo quien ejerce como narrador, contando su historia por medio de saltos temporales que rompen la linealidad del *Findling* kleistiano; no obstante, la presentación de los hechos sin respetar el orden cronológico permite que la pieza termine igual que el relato, con el estallido de furia asesina del padre hacia el hijo: «Das letzte was ich hörte war sein Weinen/ Und seine Stimme die dagegen anschrie/ Erschießen solln sie dich du Nazibastard/ Erschießen solln sie dich wie einen Hund/ Und das Geläut des Telefons als er/ Den Hörer aufnahm und wählte die Nummer»

⁵⁴⁰ También la parte IV (*Kentauren: Ein Greuelmärchen aus dem Sächsischen des Gregor Samsa*) encajaría en esta progresión a causa de la referencia a Kafka, otro autor germanoparlante (si bien no alemán) con una recepción irregular en la RDA pero muy bien valorado por Müller (Lehmann / Primavesi 2003: 128-29).

(Müller 2002: 246). Dicho esto, el auténtico desenlace de la historia (la huída a la RFA) supone un cambio notable con respecto a las cuatro primeras partes de *Wolokolamsker Chaussee* si atendemos a que, como indica Lehmann, solo en esta recae en el traidor el privilegio de narrar los hechos y solo en esta la resolución del conflicto se produce por el abandono de la lucha (Lehmann / Primavesi 2003: 297). Esta variación justifica la posición de *Der Findling* al final de la serie y su lectura como conclusión de una obra cuyas partes, por lo demás, resultarían ciertamente intercambiables desde el punto de vista argumental: no parece acertado por tanto asumir que todo cuanto Müller toma de Kleist sea «*einzig und allein*» el título, el conflicto entre padre e hijo y la dureza del primero hacia el segundo, como expresa Helmut Fuhrmann (2003: 183), sino que es necesario interpretar el pasaje desde la utilización de Kleist como símbolo del fantasma de la utopía prusiana, trasladada aquí al contexto de la disolución de la RDA ante la inoperancia de quienes debían representar su futuro. Müller ha descrito *Wolokolamsker Chaussee* como un «*Nachruf auf die Sowjetunion, auf die DDR*» (2005b: 273) y el periodo de tiempo en el que se desarrolla *Der Findling* como «*DER AUGENBLICK DER WAHRHEIT WENN IM SPIEGEL / DAS FEINDBILD AUFTAUCHT*» (2002: 247), lo que sugiere que la caída del comunismo fuera el resultado de una crisis interna y generacional que propicia que la suya sea la última en creer en una utopía contra la que los jóvenes no pueden sino rebelarse (Ehrig 2008: 287-88): de este modo, la lectura pública de *Der Findling* en el Deutsches Theater el 30 de enero de 1988 fue recibido como un demoledor canto de cisne que los asistentes ni creían posible ni estaban preparados para escuchar (Lehmann / Primavesi 2003: 297-98).

Citando a Ehrig, «[d]er Deutschland-Träumer Kleist» funciona como modelo de un «*Deutschland-Alptraumverwalter Müller in der Nachwendezeit*» para quien el *Homburg-Modell* ha dejado de funcionar (2018: 290). Esta ruptura de la utopía fue articulada por Müller mediante el concepto de la *Ortlosigkeit*, que protagoniza el discurso de aceptación del Kleist-Preis en 1990 (Müller 1991) y que en años sucesivos resumiría del siguiente modo:

Und bei Kleist war das am deutlichsten, dass er weg wollte, aber keinen Ort finden konnte. Er war ein ganz ortloser Autor. Und das ist auch das Problem jetzt, wie man das zusammenkriegt, alle diese Teile von Deutschland. Eigentlich war Deutschland nie ein Ort, es war immer Utopie (Müller 2008b: 835. Cit. en Ehrig 2018: 290).

Llegados a este punto, la noción de lo *ortlos* desafía uno de los presupuestos más arraigados en la práctica totalidad de propuestas definitorias para la idea de la Literatura Mundial: el de que podamos identificar (o que exista siquiera) una cultura de origen cuyos límites son superados por el texto, ya sea a nivel de contenido o de su recepción internacional. Esta problemática trasciende el hecho de que la identidad cultural sea subjetiva o, al menos, variable de un grupo social a otro, pues lo que implica es la incapacidad efectiva de delimitar una realización práctica de la misma. En consecuencia, la pertinencia de estudiar la lectura de Kleist por parte de Müller en el marco de la Literatura Mundial puede argumentarse por dos vías distintas. En primer lugar, anteriormente se ha tratado cómo la RDA y la RFA cultivan dos recepciones paralelas de Kleist que al confluir reflectan las diferencias entre ambos sistemas literarios, y un ejemplo de este fenómeno se encuentra precisamente en el potencial subversivo de *Der Findling* y su recepción a uno y otro lados del muro: si Müller emplea la imagen del hijo que se rebela contra el padre para cuestionar la política de la RDA, la adaptación fílmica del relato dirigida por George Moose en la RFA (1967) sugiere la lectura opuesta con una crítica velada al capitalismo a través de la figura de Piacchi, convertido aquí en industrial en lugar de comerciante (Breuer 2013: 461). En segundo lugar, y más allá de estas diferencias (por significativas que sean de por sí), la manera en que Müller utiliza progresivamente la obra de Kleist para (re)definir la RDA, explicar su caída y cuestionar los frutos de la reunificación hace que esta gane vigencia en el debate en torno a la Literatura Mundial, no como «mercancía» ni como objeto cuya vigencia fuera de su contexto de creación es puesta a prueba, sino más bien como criterio para definir sus límites y como símbolo de los mismos.

4. Conclusiones

4.1. Conclusiones metodológicas

El concepto de Literatura Mundial está sujeto a una continua revisión por parte de la Academia. Esta vacilación terminológica se debe en buena medida a la ambigüedad con la que el propio Goethe expresó sus reflexiones iniciales, pero otros factores (si bien alimentados por esa falta de concreción original) han condicionado decisivamente el actual estado de la cuestión: de manera destacada, las posibilidades interpretativas de los términos que lo componen (que quedan patentes con las diferentes soluciones adoptadas en la traducción a otras lenguas de la palabra *Welt*) y la necesidad de adaptar la noción de «mundo» a las progresivas transformaciones geopolíticas y sociales motivadas por el devenir histórico (con su consiguiente efecto sobre la conciencia nacional y las relaciones internacionales) garantizan que el debate en torno a la Literatura Mundial se mantendrá activo en las décadas venideras.

Incluso centrándonos en una época concreta e ignorando dichas transformaciones históricas, la multiplicidad de perspectivas que operan de manera simultánea en el concierto de lo *mundial* conllevan asimismo una multiplicidad de criterios que deben ser tenidos en cuenta a fin de evitar imposiciones culturales que silencien la voz de colectivos con menos peso en el canon internacional imperante (ya sea en cuanto a poder económico o a prestigio, con sus respectivas implicaciones para el mercado editorial). Es por eso por lo que, en cierto modo, es razonable hablar de la existencia de múltiples literaturas mundiales (al menos una por cada cultura de origen) que operan en paralelo, pero sobre las que tienden a establecerse indeseables relaciones jerárquicas (el canon literario concebido en el mundo anglosajón goza de mayor repercusión internacional que su contraparte española, por poner un ejemplo). Incluso, apunta Damrosch (Suher 2015), podría distinguirse con claridad una Literatura Mundial «para académicos» y otra «para el público general», pero hasta estas dos grandes esferas pierden su integridad al combinarse con las divergencias culturales antes mencionadas (puede que existan tantas diferencias entre el canon literario asumido por los académicos franceses y los lectores casuales de su país como entre los primeros y otros académicos de China o Australia).

Llegados a este punto, sin embargo, una de las premisas fundamentales del presente trabajo es la necesidad de distinguir entre «canon» y «Literatura Mundial»: el

canon (entendido como abstracción que puede materializarse de infinitas formas según la época, cultura y grupo social que lo enuncia) se configura como consecuencia de los procesos que dan forma a la Literatura Mundial, pero en ningún caso pueden emplearse como sinónimos⁵⁴¹. El mismo Goethe establece una separación clara entre su *Weltliteratur* (cuya concepción surge precisamente tras la lectura de una novela china que le lleva a meditar sobre la progresiva difuminación de las fronteras nacionales en lo que a la circulación de literatura se refiere) y su canon personal (en el que la literatura grecolatina siempre tendrá más peso que cualquier obra asiática o que el mismo Calderón [Eckermann 1999: 225]). En otras palabras: el canon, o más bien los cánones⁵⁴², son una consecuencia de la Literatura Mundial, pero jamás deben tomarse como sus límites ni como su máxima expresión (si bien tampoco puede negarse su utilidad en tanto que expresan los criterios de calidad o relevancia de un grupo determinado, por lo que suponen un punto de partida útil para ganar familiaridad con una cultura extranjera y un referente ineludible en las discusiones académicas). Del mismo modo, los cánones son mutables y se encuentran en el centro de numerosos debates, sobre todo cuando se trata de cuestionar la vigencia de uno de sus miembros o de reivindicar la inclusión de nuevos candidatos⁵⁴³. Limitar a los cánones el estudio de la Literatura Mundial implica agotar vías de investigación muy productivas con el potencial de ampliarlos, enriquecerlos o incluso subvertirlos. En contraposición, si se entiende la Literatura Mundial como un conjunto de procesos de transmisión o, según la definición de Damrosch, «a mode of circulation and of reading» (2003: 5), no parece coherente hablar de la existencia de *varias* literaturas mundiales, sino más bien de un fenómeno que, por su propia naturaleza transnacional y transcultural, es susceptible de ser abordado desde puntos de partida muy diferentes.

Sucede que, al hablar (aunque sea en sentido figurado) de dos literaturas mundiales distintas, y muy especialmente al sugerir la posibilidad de que una obra pueda «enter into world literature and then fall out of it again» (2003: 6) se genera una

⁵⁴¹ Sobre la asimilación histórica de ambos conceptos, cfr. el capítulo 1.2 de este trabajo.

⁵⁴² Las posibilidades de acotación del canon son inagotables: así, podemos hablar del canon de la literatura japonesa para la Academia norteamericana, que no tiene por qué equivaler al de la Academia en Japón; del mismo modo, el canon de los clásicos de la literatura mundial será diferente según quién lo enuncie, e incluso pueden establecerse subcategorías como «el canon de la literatura de ciencia ficción» o hasta «el canon de la literatura de ciencia ficción en lengua alemana del siglo XXI» (que, una vez más, variará en función de la época y cultura de origen en las que se configura la lista, por no mencionar otros factores de carácter más personal).

⁵⁴³ Dichas objeciones pueden producirse tanto desde la cultura de origen que enunció el canon en cuestión como desde fuera; así, el auge de los estudios de poscolonialismo supuso una denuncia del canon occidental formulada desde fuera del mismo que, a su vez, motivó una revisión interna aún inacabada.

ambigüedad que alimenta esa histórica confusión con la idea de canon. De nuevo, esto no quiere decir que no pueda debatirse sobre el alcance práctico de las palabras *literatura* y *mundo* (es decir, sobre el objeto de estudio de la Literatura Mundial) o sobre las diferentes metodologías de trabajo ligadas a este campo (que guarda una estrecha relación con disciplinas como la Literatura Comparada, los Estudios de Traducción, etc.): es en ese sentido en el que debe entenderse la sugerencia de Damrosch de que una obra pueda dejar de formar parte de la *world literature* cuando se modifica nuestra concepción de cualquiera de los dos ejes (*world* y *literature*). Por lo demás, la mutabilidad del canon no puede ser un criterio para excluir una obra o a un autor de los procesos de la Literatura Mundial: una vez que un texto literario provoca un impacto en un sistema extranjero, dicho efecto no desaparece por mucho que el texto en cuestión pierda importancia en las décadas o siglos posteriores.

En relación con lo anterior, otro punto susceptible de debate sería hasta qué punto debería primar el criterio cuantitativo sobre el cualitativo o viceversa: ¿es preferible que existan múltiples traducciones de un mismo texto en la cultura de destino sin gozar de prestigio entre la crítica y los escritores locales, o que no exista ninguna pero un autor nacional canónico lo tenga como lectura de cabecera? En su obra seminal sobre la materia, Damrosch sostiene que «[...] a work may function as world literature for some readers but not others, and for some kinds of reading but not others» (2003: 6); en su lugar, considero más acertado sugerir que, desde el mismo momento en que un grupo de lectores foráneos realizan una lectura productiva de un trabajo literario, este pasa a participar de los procesos propios de la Literatura Mundial con independencia de todos los grupos que ignoren dicho trabajo. Es innegable que el grado de interés que despierte el autor y su vigencia en el canon de destino son variables con el paso del tiempo y, para determinados sectores de una sociedad o hasta para culturas enteras, puede llegar a ser nulo, pero mientras que exista o *haya existido* la más mínima recepción, dicho autor pasa a ser susceptible de ser estudiado desde una perspectiva transnacional.

Es aquí donde cobra importancia el papel de investigadores, divulgadores y docentes, así como el de editores, traductores y literatos, pues todos ellos tienen la capacidad de iniciar o reactivar el interés por un determinado autor en un sistema literario foráneo. La idea de colaboración internacional como soporte para la Literatura Mundial hunde sus raíces hasta las formulaciones iniciales de la *Weltliteratur*

goethiana⁵⁴⁴, y se ha mantenido presente en las propuestas de autores tan fundamentales para el desarrollo conceptual de la Literatura Mundial desde la segunda mitad del siglo XX como Étiemble (2014: 95) o Damrosch (2014: 368-70). A riesgo de que en nuestra época pueda parecer que este modelo se da por supuesto para cualquier campo científico (en el que los avances realizados por un laboratorio pueden resultar claves para el trabajo de un equipo ubicado en la otra punta del mundo), y si bien es cierto que, idealmente, todo investigador desea la mayor difusión internacional posible para sus resultados, se trata de un factor especialmente relevante para los estudios sobre Literatura Mundial por dos razones: primera, que la colaboración transnacional permite paliar las lagunas de conocimiento que un autor (por experto que sea) pueda tener sobre una cultura ajena a la propia, y segunda, que el reconocimiento de esas aportaciones sirve para dar voz a culturas con menor voz en el panorama académico internacional. Por otro lado, la lectura que un investigador de una cultura X pueda hacer sobre un autor foráneo tiene el potencial, no solo de afectar al sistema literario X, sino de enriquecer los estudios de su sistema de origen al plantearse desde una perspectiva distinta: sirvan como ejemplo los casos en que un escritor alcanza el éxito internacional antes de gozar de reconocimiento en su propia nación, ya sea por motivos políticos, sociales o literarios.

En suma, y considerando la continua regeneración teórica a la que se presta el concepto de Literatura Mundial, suscribo la propuesta de Domínguez *et al.* de que:

«Literatura mundial» es un concepto que resulta fútil si no se ejemplifica con casos. Sin embargo, cuando empieza a ser entendido, corre el riesgo de llegar a ser rehén de este o aquel acreditado ejemplo. Por lo tanto, la única manera de progresar en la comprensión del fenómeno de «literatura mundial» es seguir añadiendo nociones, permitiendo que anulen o refuercen la influencia que pueden tener en el concepto general. La elección del ejemplo principal de un programa de investigación o de un proyecto docente sobre «literatura mundial» puede ser la intervención más significativa del investigador (2016: 112).

⁵⁴⁴ Que se trata de un proyecto colaborativo queda claro con el final de la famosa conversación entre Goethe y Eckermann en enero de 1827: «die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen» (Eckermann 1999: 224). Otras de sus intervenciones han subrayado aún más el papel que los eruditos están llamados a desempeñar en este proceso (FA I 22, 866 y ss.; Strich 1957: 370-7).

Por supuesto, uno puede acotar los parámetros de su investigación cuanto quiera, resultando que un autor X no tenga absolutamente ningún punto de contacto con la cultura A pese a sí tenerlo con otra cultura B. No obstante, a efectos prácticos (y considerando la fragmentación o desactualización de las investigaciones en torno a la recepción internacional de Kleist) , este trabajo ha partido de la fórmula más amplia desde la que cuestionarse la relación de un autor o un texto con la Literatura Mundial, fórmula que podría plantearse del siguiente modo: ¿en qué medida puede decirse que X ejemplo se relaciona o ha relacionado con otros fenómenos culturales ajenos a su cultura de origen?

4.2. Conclusiones temáticas

El de Heinrich von Kleist se presenta como un caso extremo de cara al análisis de los procesos de internacionalización de su obra como consecuencia de una premisa de la que parten la mayor parte de estudios en torno a su figura: su carácter marcadamente germánico. A lo largo del siglo XIX, el mismo proceso de exaltación nacionalista en Alemania que provocó la desvirtuación de la *Weltliteratur* goethiana⁵⁴⁵ supuso la reivindicación de Kleist como poeta de la patria por su fervorosa defensa de la unidad alemana frente a Napoleón. Este hecho, agravado por el uso de sus textos con fines políticos por parte del Nacionalsocialismo, ha marcado de forma decisiva la historia de su recepción en Alemania y, en consecuencia, menoscabado su potencial en el extranjero. Por otro lado, la tendencia a mitificar la figura de Kleist se ha traducido en una perniciosa reducción de su vida y obra a los pormenores de su doble suicidio junto a Henriette Vogel, lo que a su vez ha dado pie a toda una línea de divulgación que lo presenta tipificado como carácter antagónico al de Goethe: si uno representa la medida y el orden clásico, el otro encarna la naturaleza impulsiva y rupturista. A raíz de ello, y pese a que los desencuentros personales que motivaron la enemistad entre ambos escritores han sido sobradamente contextualizados o hasta puestos en duda por la crítica, estas situación ha condicionado el estudio de una posible recepción en positivo de Goethe por parte de Kleist en su madurez como autor: en suma, un poeta de tendencias nacionalistas cuya accidentada vida concluyó con una violencia propia de su obra y que había declarado de primera mano su desdén hacia el de Weimar difícilmente

⁵⁴⁵ Cfr. el capítulo 1.2.1 de este trabajo.

podría pasar como epígono o simpatizante del hombre que engendró el concepto de Literatura Mundial.

En vista de lo anterior, y pese a que sin duda no es necesario poseer un espíritu cosmopolita para ser leído o admirado en el extranjero, en el capítulo 2.1 se ha tratado de rebatir esa supuesta animadversión de Kleist hacia Goethe como paso previo al estudio de elementos y tendencias cosmopolitas en su obra. El resultado es que, independientemente de cuáles fuesen sus sentimientos hacia él, existen suficientes argumentos para hablar de una recepción activa de su obra literaria, así como varios pasajes en sus textos en los que se esbozan ideas relacionables con las tendencias cosmopolitas que favorecieron el nacimiento de la *Weltliteratur* goethiana. Que el nacionalismo de Kleist es resultado directo de la emergencia política de su época, y no el fruto de un chauvinismo irracional, parece claro si se tienen en cuenta su aprecio por obras literarias y filosóficas de países como Grecia, Inglaterra, Italia o, de forma destacada, Francia: es justo la nación contra cuyo avance imparable tantas líneas escribió la que resulta haber ejercido una influencia más decisiva en la evolución del pensamiento kleistiano (capítulo 2.2).

Otro punto de contacto con la Literatura Mundial se desprende de la ambientación en el extranjero de sus relatos (capítulo 2.3): de los ocho, tan solo *Michael Kohlhaas* se desarrolla en suelo alemán; *Die heilige Cäcilie* y *Der Zweikampf* lo hacen en regiones cercanas al Imperio (Holanda y Suiza, respectivamente) y el resto tienen lugar en países italo e hispanohablantes. En cualquier caso, dado que en la mayoría de los relatos se aprecia el uso de descripciones genéricas que no permiten la localización de los territorios representados salvo por las propias indicaciones del narrador (su Santiago de Chile, por ejemplo, es intercambiable con cualquier metrópolis europea) resulta interesante explorar el porqué de esta decisión. Si bien no es descartable que el interés de Kleist se centrara en la distintiva musicalidad de las lenguas románicas (manifestada en los nombres de los personajes, en los que se repite de forma sistemática la letra O) o en remitirse a las culturas en las que la novela corta nació como género literario, parece razonable asumir (sin por ello invalidar las explicaciones anteriores) que el deseo de alejar la acción de Alemania fuese una estrategia para dar mayor verosimilitud a los hechos narrados (como en *Die Marquise von O*) o para referirse a eventos contemporáneos de forma velada. Así, y aunque *Die Verlobung in Sto. Domingo* hace uso de una problemática racial que no existía en la Alemania del momento, la dicotomía entre el bando de los blancos y el de los negros con la rebelión contra los franceses

como telón de fondo visibiliza la problemática de la revolución como mecanismo de cambio político y social (cuestión ya explorada en clave simbólica en *Das Erdbeben in Chili*), al mismo tiempo que especula con la viabilidad de la guerra de guerrillas como método para vencer a Napoleón. Si bien pudiera parecer que la domesticación del extranjero como telón de fondo convierte estas ambientaciones en recursos meramente instrumentales, el debate en torno a la Revolución francesa y la emergencia global que supuso el avance napoleónico llevaron a Kleist a sobrepasar las fronteras alemanas en busca de soluciones, lo que manifiesta una forma de pensamiento supranacional.

Estos dos epígrafes concluyen el bloque temático de la recepción de la Literatura Mundial en la narrativa de Kleist. Dado que el objetivo de la presente investigación pasa por un análisis bidireccional de los procesos de transnacionalización (así como de una comprensión del concepto de Literatura Mundial lo más amplia posible), a continuación se ha procedido a rastrear su recepción internacional en sentido contrario; es decir, la influencia que el alemán ha ejercido en escritores y sistemas literarios foráneos (capítulo 2.4). Para ello se han tomado como referencia las traducciones, adaptaciones y alusiones directas presentes en obras literarias de Austria, Suiza, Francia, Reino Unido, Irlanda, EEUU, España e Hispanoamérica, Rusia y los países eslavos, Japón, China y Corea del Sur, así como de otras naciones en las que la recepción de Kleist se ha producido de manera más tardía o que no han sido tan estudiadas a este respecto (entre las que se incluyen Italia, los países escandinavos, Grecia, Hungría, Israel, etc.).

En cada uno de los casos antes mencionados intervienen factores históricos y literarios singulares que exigen un análisis individualizado: así, mientras que en algunas culturas han tenido más éxito sus relatos, otras han concedido mayor crédito a su calidad como dramaturgo; si en algunos países se descubrió de primera mano la obra de Kleist, en otros este contacto fue mediado a través de traducciones extranjeras, y si ya en la primera mitad del siglo XIX hubo quienes procuraron dar a conocer sus textos en el extranjero, otras naciones tuvieron que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para poder leerlo en su idioma. Otro factor a tener en cuenta es el modo en que el mito nacionalista creado en torno a Kleist fue recibido más allá de sus fronteras, que en función del momento histórico oscila entre una predisposición favorable o al menos neutral (en países aliados de Alemania o en aquellos que buscaban modelos de literatos nacionalistas para aplicarlos a su propia cultura) y una negativa directa. En conjunto, no obstante, la puesta en común de todas las historias particulares de la recepción de Kleist en el extranjero permite comprobar que el condicionante más decisivo es precisamente

su valoración en la propia Alemania, cuyo desdén inicial (motivado, entre otras razones, por la incompreensión generalizada hacia su propuesta artística, por el escándalo social originado tras su suicidio y por la minusvaloración de sus capacidades mentales a raíz del mismo) supuso una primera barrera de cara a su internacionalización.

En relación con este punto, es justo matizar que un autor puede ser más apreciado fuera de sus fronteras que dentro de las mismas; sin embargo, las entonces incipientes infraestructuras de la Literatura Mundial no son comparables a la velocidad de transmisión de la información de la que gozamos en la actualidad, por lo que el recelo de los compatriotas resultaba un obstáculo mucho más difícil de superar que en la era de Internet. Tampoco puede ignorarse el hecho de que, incluso si un escritor logra salvar este primer escollo y ser leído en el exterior, la reputación de autor incomprendido, maldito o perseguido es siempre un condicionante (no necesariamente negativo) para las estrategias de difusión foráneas, sobre todo si las relaciones binacionales entre los países de origen y de destino están marcadas por algún tipo de desencuentro político que suponga la puesta en duda del criterio de los otros; pero, de nuevo, el sello nacionalista que marca la producción kleistiana contrarresta este fenómeno. Todo ello ha dado pie a que, con independencia de las particularidades observadas en el análisis de cada país, podamos concluir que la recepción internacional de Kleist ha sido tardía o, como mínimo, irregular, aunque salvaguardada por una creciente reivindicación y apreciación de su obra por parte de escritores de prestigio de todo el mundo entre los que se cuentan Boris Pasternak, Franz Kafka, Kenzaburô Ôe, Miguel de Unamuno, Thomas Mann, Amos Oz, J. M. Coetzee, Paul Auster y un largo etcétera. Por último, es preciso señalar que en los pocos países estudiados que no cuentan con traducciones modernas de la narrativa de Kleist sí se encuentran reediciones recientes de otras más antiguas. Por tanto, y si bien no puede afirmarse en ningún caso que Kleist se haya convertido en un autor canónico fuera del ámbito de la germanística, parece claro que su presencia en sistemas literarios foráneos lleva siendo constante a nivel global desde al menos el último cuarto del siglo pasado, lo cual apunta a una tendencia positiva en lo que al futuro de su recepción concierne. El análisis del número de artículos y trabajos académicos publicados en torno a Kleist entre 2002 y 2015 junto al del número de búsquedas en Google de su nombre desde que se tienen datos refuerzan las conclusiones apuntadas anteriormente: en la actualidad, la popularidad de Kleist entre el gran público es mínima en comparación con la de otros autores canónicos, y depende en gran medida de adaptaciones teatrales y cinematográficas de su obra; por su parte, la celebración del

bicentenario de su muerte en 2011 motivó una entusiasta respuesta en el seno de la germanística que, no obstante, no ha tenido continuidad una vez transcurrida la efeméride. Kleist ha superado una accidentada valoración histórica de su obra para consolidarse como un autor ampliamente estudiado por los especialistas de todo el mundo, pero su importancia sigue siendo secundaria al lado de la de otras grandes figuras de las letras alemanas.

Durante el proceso de confeccionar un mapa de las influencias literarias que tienen a Kleist como protagonista (ya ejerza como modelo o como receptor de la misma), un problema recurrente que se presenta es el de verificar que el parecido entre dos obras no sea casual, sino, en efecto, resultado de una influencia (consciente o no): tan solo en los reducidos casos en los que contamos con pruebas documentales (por ejemplo, testimonios de primera mano en los que el autor declare haber leído el título en cuestión, o una cita literal) es posible abandonar el terreno de la especulación, y este panorama se complica al tener en cuenta la posibilidad de que otros autores actuaran como intermediarios de dicha relación. Partiendo de la premisa de que la imposibilidad de determinar una cadena de recepción no hace menos productivo detenerse a analizar semejanzas temáticas y formales entre obras producidas en entornos culturales distintos⁵⁴⁶, los dos últimos epígrafes de este capítulo central se han dedicado a estudiar la narrativa de Kleist a partir de un modelo de afinidades tipológicas según las propuestas de Đurišin y Mads Rosendahl Thomsen.

Atendiendo en primer lugar a la forma, la consideración de Kleist como uno de los pioneros de la *Novelle* alemana da pie a señalar posibles nexos con otras formas narrativas foráneas (capítulo 2.5.1). Solo en tres situaciones resulta factible hablar de una influencia o cadena de influencias en sentido estricto: la posible recepción por parte de Kleist de modelos románicos (Cervantes y Boccaccio) durante la etapa de consolidación del género en Alemania, la recepción de Kleist por parte de autores alemanes posteriores para quienes este ejerció como precursor del género y que, a su vez, han gozado de prestigio internacional (casos como los de Franz Kafka o Thomas Mann) y, por último, su importación en sistemas literarios extranjeros que en el siglo XIX aún no contaban con una tradición propia equivalente a la *Novelle* o el relato corto europeo (siendo Japón el único ejemplo conocido de tal fenómeno, gracias a las

⁵⁴⁶ De hecho podría argumentarse lo contrario: cuanto más alejados culturalmente se encuentran dos sistemas literarios, más llamativo resulta encontrar afinidades entre dos obras pertenecientes a los mismos que no puedan explicarse por un conocimiento de primera mano del autor A por parte del autor B.

tempranas traducciones de Ôgai); no obstante, el peculiar uso de los materiales literarios y de las convenciones genéricas que caracteriza la narrativa de Kleist enriquece el estudio comparativo de sus relatos con obras con las que estos no comparten una relación hipertextual. Para finalizar, existe una serie de temas, motivos y argumentos literarios universales a partir de los cuales pueden llevarse a cabo numerosos trabajos comparados entre los relatos de Kleist y otras obras foráneas (capítulo 2.5.2), al margen de lo cual hay que destacar también que los detalles de la biografía de Kleist (sobre todo en lo referido a su faceta nacionalista o bien a las circunstancias de su suicidio) han cristalizado en forma de mito o motivo de pleno derecho cuyo alcance ha traspasado las fronteras alemanas.

4.3. Conclusiones prácticas

Una vez desarrolladas las diferentes vías de investigación desde las que puede abordarse la relación entre la narrativa de Kleist y la Literatura Mundial, se ha seleccionado un corpus de textos cuya lectura comparada permite ejemplificar estas propuestas teóricas, además de evidenciar los posibles retos que surgen con la aplicación práctica de dicho concepto.

En primer lugar, la idea de que Kleist emplease *La fuerza de la sangre* de Cervantes como inspiración para su *Die Marquise von O...* ha sido tanto defendida como rebatida por parte de la germanística y la romanística en función de si se trataba de legitimar la *Novelle* alemana por medio de un referente canónico, de ilustrar la influencia internacional de Cervantes o de desvincular ambas tradiciones; en ambos casos, el hecho de anteponer al análisis textual ideas preconcebidas en torno a la adscripción genérica conlleva el riesgo de comprometer el rigor investigador. En cuanto al análisis en sí, las semejanzas formales y temáticas entre ambos textos son lo bastante destacadas como para justificar el interés de un estudio comparado con independencia de si Kleist conoció o no esta novela cervantina, pero, por otro lado, la existencia de otras posibles fuentes (como Montaigne o María de Zayas) exigen la consideración de una red literaria más amplia.

El caso de Unamuno plantea un escenario casi opuesto, en el sentido de que tanto el español como Kleist son autores canónicos en sus respectivos sistemas literarios nacionales pero mucho menos conocidos en el país del otro. Pese a ello, y a diferencia de lo que sucede con Cervantes, sí que contamos con sobradas pruebas documentales de

que Unamuno fue lector y admirador de Kleist, lo que le convierte en uno de los primeros intelectuales españoles de prestigio (si no en el primero) que reivindicó su obra en nuestro país. Es la certeza de que tal contacto se produjo lo que invita a buscar paralelismos o afinidades entre los trabajos de dos escritores que, de no haber sido por los testimonios del propio Unamuno, difícilmente habrían sido relacionados entre sí; no obstante, la gran crisis de fe que persiguió al bilbaíno (convertida en tema literario en *San Manuel Bueno, mártir*) y su célebre equiparación de la figura de Dios con la del novelista (tema central en *Niebla*) aparecen prefiguradas en textos como *Die heilige Cäcilie* o *Der Griffel Gottes*.

J. M. Coetzee, otro autor de prestigio internacional cuyo aprecio por Kleist está más que probado, sirve como punto de partida para alertar de dos riesgos de ceñirse a las relaciones filogenéticas para el estudio de la Literatura Mundial. Por un lado, el hecho de que la crítica volcara toda su atención hacia las referencias a Kafka en *Life & Times of Michael K* provocó que no fuese hasta que el propio Coetzee confirmara (tras la publicación de sus diarios) haberse basado en el *Michael Kohlhaas* cuando dicha novela fue tenida en cuenta, lo que nos alerta sobre los desequilibrios que existen en los procesos de canonización a nivel global. Por otra parte, los detalles del largo proceso de revisión y reescritura al que el sudafricano sometió su manuscrito tras varios conflictos con su propia interpretación del *Kohlhaas* suponen un testimonio de las dificultades de adaptar un material literario ajeno, lo que nos obliga además a reconocer la posibilidad de que una obra ejerza sobre otra una influencia invisible; esto es, una influencia inapreciable en el trabajo final pero imprescindible para su evolución.

Retomando varias de las cuestiones abordadas con anterioridad, pese a que no es probable que Edgar Allan Poe leyese a Kleist hay al menos dos vías que nos permiten ligar a ambos autores: la de las cadenas de influencias (bien a través de un intermediario, como pudo haber sido E.T.A. Hoffmann, o bien considerando fuentes comunes empleadas por los dos, como fue el caso de Voltaire) y la de las analogías estructurales. Dado el carácter fundacional de *Los crímenes de la calle Morgue* para la literatura de detectives, es productivo leer el relato de Poe en paralelo a *Der Zweikampf*, un texto anterior a la consolidación de esta forma narrativa en el que, no obstante, aparecen prefiguradas o subvertidas muchas de sus características elementales.

Quizá aún más sorprendente resulta encontrar estas analogías con la obra de un autor del que, dada la política antieuropea impuesta por el gobierno japonés de su época, podemos saber a ciencia cierta que Kleist no pudo tener conocimiento alguno.

Coincidentemente, tanto Kleist como Ueda Akinari (pioneros de la narrativa breve en sus respectivos países) emplean el drama como base desde la que impulsar la prosa: si los paralelismos biográficos e históricos que propician este desarrollo tuvieron que ser fruto de la casualidad, el hecho de que los dos escritores empleen de forma autónoma una estrategia similar supone un caso paradigmático de evolución convergente. Además de eso, el uso literario que los dos realizan de la imagen del fantasma trasciende las enormes diferencias culturales entre ambos y refleja una serie de similitudes de calado antropológico.

H. P. Lovecraft, autor en muchos sentidos heredero de Poe, compartió con Kleist la incompreensión generalizada de los grandes literatos de su tiempo y una minusvaloración de su obra basada en factores políticos o incluso psicológicos: como ya ocurriera con el alemán, tan solo el tiempo ha logrado granjearle la atención de la Academia, lo que nos recuerda el potencial de la Literatura Mundial para hacer congeniar tradiciones literarias en apariencia irreconciliables y superar la frontera entre la literatura popular o de consumo y la alta literatura. En cualquier caso, *Das Erdbeben in Chili* (con su cuestionamiento del papel de Dios como garante de equilibrio y justicia y el pánico que se desata al verse comprometido dicho papel o ante nuestra incapacidad para comprenderlo) presagia en gran medida nociones lovecraftianas como la de la *cosmic indifference* o el materialismo filosófico.

Si bien es necesario ser cautos a la hora de relacionar autores del pasado con tendencias o movimientos contemporáneos, el debate nacionalista en torno a la obra de Kleist en el contexto de las guerras de liberación contra Napoleón da pie a analizar textos como *Die Verlobung in Sto. Domingo* desde la perspectiva de la «tradición de la resistencia» enunciada por Ngũgĩ wa Thiong'o. Sin ánimo de analizar (y mucho menos juzgar) el pensamiento de un autor del siglo XIX bajo parámetros contemporáneos, sus reflexiones en torno a la legitimidad de la Revolución, el precio de la libertad y la relación con el Otro (referido en este relato tanto al conflicto entre negros y blancos como a las diferencias entre el hombre y la mujer) le confieren vigencia en el marco de discursos de suma actualidad. De igual modo, resulta esclarecedor observar las semejanzas y diferencias en el tratamiento del tema de la liberación por parte de Kleist (que traslada la acción desde la Alemania ocupada a una tierra extranjera cuyo conflicto racial le era desconocido) y Ngũgĩ (quien en *A Grain of Wheat* refleja vivencias reales de su Kenia natal).

Para finalizar, la adaptación del *Der Findling* de Kleist por parte de Heiner Müller nos recuerda la importancia de cuestionarse las fronteras internas de la Literatura Mundial. La división de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial obligó a las dos partes a replantearse tanto la relación entre ambas como la recepción de un legado cultural común entre el que se contaba el propio Kleist, terriblemente desprestigiado tras la apropiación nacionalsocialista de su obra. La lectura que Müller realiza de sus textos refleja discrepancias fundamentales con respecto al canon occidental como consecuencia de una abrupta divergencia de criterios políticos e intelectuales, hasta el punto de que la conexión entre los tres vértices de este triángulo es afín a los procesos de la Literatura Mundial en términos diacrónicos pese a haber transcurrido ya casi treinta años desde la reunificación. Llama la atención que el potencial subversivo de la obra kleistiana haya propiciado a ambos lados del Muro la aparición de versiones y revisiones críticas hacia sus respectivos sistemas políticos, siendo el *Findling* de Müller una metáfora referida al conflicto generacional y el deterioro institucional de los últimos años de la RDA. Este hecho revela que las obras literarias no son mera mercancía en el mercado de la Literatura Mundial, sino que es precisamente la historia de su recepción y el grado de afiliación entre texto y cultura término lo que nos permite afinar unas fronteras mundiales menos intuitivas de lo que cabría imaginarse. En consecuencia, y tal y como se ha procurado aplicar en el capítulo final de la presente investigación, el estudio de la Literatura Mundial puede valerse de su propio objeto de análisis para replantearse sus propios límites, contribuyendo así a afinar un concepto en continua transformación y expansión desde los tiempos de Goethe.

4.4. Futuras vías de investigación

El presente trabajo no agota las posibilidades de investigación en torno a la recepción internacional de Heinrich von Kleist por dos razones: en primer lugar, aún hoy persiste un déficit de estudios en torno a su posible influencia en numerosos países asiáticos, africanos e incluso europeos (una tarea que requerirá la colaboración internacional de expertos familiarizados con las culturas y lenguas término para compensar las inevitables carencias individuales). En segundo lugar, es necesario tener en cuenta que el número de traducciones y referencias a la obra kleistiana en las naciones estudiadas aumenta año a año, por lo que en el futuro será preciso actualizar este registro; dada la creciente popularidad de Kleist entre escritores e intelectuales de todo el mundo, el

presente trabajo pretende ser un punto de partida desde el que abordar lo que promete ser un brillante capítulo de su recepción a nivel mundial, así como para consolidar en España la importancia de su figura en el seno de la germanística y dar pie a que especialistas en otras disciplinas ahonden en sus posibilidades de estudio comparado.

5. Bibliografía

5.1. Fuentes primarias

[DKV] von Kleist, Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Ed. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, y Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987–1997.

[BKA] von Kleist, Heinrich: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*. Ed. Roland Reuß y Peter Staengle, Basilea y Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1988–2010.

5.2. Capítulo 1. (aproximación teórica a la Literatura Mundial)

Aldridge, Alfred Owen (ed.): *Comparative Literature: Matter and Method*, Urbana, University of Illinois Press, 1969.

Aldridge, Alfred Owen: «The universal in Literature», en *Neohelicon, acta comparationis literarum universarum* vol. 10, nº 1 (1983), págs. 9-31.

Aldridge, Alfred Owen: *The Reemergence of World Literature*, Newark, University of Delaware Press, 1986.

Appadurai, Arjun: *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Apter, Emily: «Global Translatio: The “Invention” of Comparative Literature, Istanbul, 1933», en Christopher Prendergast (ed.): *Debating World Literature*, Londres, Verso, 2004, págs. 76-109.

Apter, Emily: *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Apter, Emily: *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso, 2013.

Auerbach, Erich: «Philologie der Weltliteratur», en Walter Muschg y Emil Staiger (ed.): *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna, Francke, 1952, págs. 39-50.

Auerbach, Erich: «Filología de la literatura universal», en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.): *Teoría literarias del siglo xx. Una antología*, Madrid, Akal, 2005, págs. 809-820.

Aullón de Haro, Pedro: «Teoría de la Literatura comparada y Universalidad», en Pedro Aullón de Haro (ed.): *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, Madrid, Dykinson, 2012.

- Bacon, Francis: *The Works of Francis Bacon, lord chancellor of England*, vol I. Ed. Basil Montagu, Philadelphia, Carey and Hart, 1844.
- Bassnett, Susan: *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- Bassnett, Susan: «Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century», en *Comparative critical studies* vol. 3, nº 1-2 (2006), págs. 3-11.
- Bassnett, Susan (ed.): *Translation and World Literature*, Londres y Nueva York, Routledge, 2018.
- Batts, Michael S.: *A History of Histories of German Literature, 1835-1914*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 1993.
- Beebee, Thomas: «What in the world does Friedrich Nietzsche have against Weltliteratur?», en *Neohelicon* vol. 38, nº 2 (2011), págs. 367-379.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach, 1923.
- Berczik, Árpád: «Eine ungarische Konzeption der Weltliteratur (Hugo von Meltzls vergleichende Literaturtheorie)» en Istvan Sôtér, et al. (eds.): *La Littérature comparée en Europe orientale*, Budapest, Akadémiai, 1963, págs. 287-94.
- Berman, Marshall: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, Penguin Books, Nueva York, 1988.
- Bermann, Sandra y Michael Wood (eds.): *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Bernheimer, Charles (ed.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Bernheimer, Charles: «The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century» en Charles Bernheimer (ed.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, págs. 39-48.
- Bhabha, Homi K.: «Postcolonial Criticism» en Stephen Greenblatt y Giles Dunn (eds.): *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, Nueva York, Modern Language Association of America, 1992, págs. 437-465.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.
- Bhattacharya, Baidik: *Postcolonial Writing in the Era of World Literature: Texts, Territories, Globalizations*, Nueva York, Routledge, 2018.
- Birus, Hendrik: «Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung» (19/01/2004). En: *Goethezeitportal*. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf (Última consulta: 19/05/2019).

- Bishop, Paul: «Aesthetic life and tragic insight in Nietzsche's use of Goethe», en *Colloquia Germanica* vol. 39, nº 1 (2006), págs. 57-68.
- Blanco, Azucena G.: «Translation Studies for a World Community of Literature», en Susan Bassnett (ed.): *Translation and World Literature*, Londres y Nueva York, Routledge, 2018, págs. 44-59.
- Boerner, Peter: *Goethe*. Trad. Nancy Boerner, Haus Publishing, Londres, 2005.
- Bohnenkamp, Anne: «Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer ›Weltliteratur‹ im Kontext seiner Zeitschrift ›Über Kunst und Altertum‹», en Bernhard Beutler y Anke Bosse (eds.): *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, Colonia, Weimar y Viena, Böhlau, 2000, págs. 187-207.
- Borges, Jorge Luis: «El escritor argentino y la tradición», en Jorge Luis Borges: *Obras completas 1923-1972. Tomo I*, Buenos Aires, Emecé, 1974, págs. 267-274.
- Boubia, Fawzi: «Goethes Theorie der Alterität und die Idee der Weltliteratur. Ein Beitrag zur neueren Kulturdebatten», en Bernd Thum (ed.): *Gegenwart als kulturelles Erbe*, Múnich, Iudicium, 1985, págs. 269-301.
- Boubia, Fawzi: «Universal Literature and Otherness». Trad. Jeanne Ferguson, *Diogenes*, nº 141 (1988), págs. 76-101.
- Brandes, Georg: «World Literature». Trad. Haun Saussy, en David Damrosch, Natalie Melas y Mbongiseni Buthelezi (eds.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2009, págs. 61-66.
- Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.
- Casanova, Pascale: *The world republic of letters*. Trad. M. B. DeBevoise, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- Casanova, Pascale: «Literature as a world», en *New Left Review* nº 31 (January-February 2005), págs. 71-90.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López, Madrid, Editorial Crítica, 2001.
- Chan, Red: «World literature and East Asian Literature» en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 464-75.
- Chevrel, Yves: «Los estudios de recepción», en Pierre Brunel e Yves Chevrel: *Compendio De Literatura Comparada*. Trad. Isabel Vericat Núñez, México D. F., Siglo XXI, 1994, págs. 48-87.
- Clüver, Claus: «The Difference of Eight Decades: World Literature and the Demise of National Literatures», en *Yearbook of Comparative and general Literature*, nº 35 (1986), págs. 14-24.

- Collera, Virginia: «¿Existe la literatura universal?» en *El País* (12/01/2008). URL: https://elpais.com/diario/2008/01/12/babelia/1200099022_850215.html (Última consulta: 19/05/2019).
- Coutinho, Eduardo F. (ed.): *Brazilian Literature as World Literature*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2018.
- Curran, Jane Veronica: *Horace's Epistles, Wieland and the Reader: A Three-way Relationship*, Londres, W. S. Maney & Son, 1995.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948.
- D'Haen, Theo: *The Routledge concise History of World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012.
- D'Haen, Theo (ed.): *Dutch and Flemish Literature as World Literature*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2019.
- D'Haen, Theo; David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012.
- D'Haen, Theo; César Domínguez y Mads Rosendahl Thomsen (eds.): *World Literature: a Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2013.
- Damrosch, David: *What is world literature?* Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2003.
- Damrosch, David: «Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies», en *Comparative critical studies*, vol. 3, nº 1-2 (2006a), págs. 99-112.
- Damrosch, David: «World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age», en Haun Saussy (ed.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006b, págs. 43-53.
- Damrosch, David: *How to read World Literature*, Oxford, Wiley Blackwell, 2009a.
- Damrosch, David: «Frames for world literature», en Simone Winko, Fotis Jannidis y Gerhard Lauer (eds.): *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlín y Nueva York, DeGruyter, 2009b, págs. 496-515.
- Damrosch, David: «Comparative World Literature», en Liviu Papadima, David Damrosch y Theo D'Haen (eds.): *In The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, Amsterdam, Rodopi, 2011a, págs. 169-78.
- Damrosch, David: «World literature as alternative discourse», en *Neohelicon* nº 38 (2011b), págs. 307-17.
- Damrosch, David: «Hugo Meltzl and “the principle of polyglottism”», en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 12-20.
- Damrosch, David (ed.): *World Literature in Theory*. Oxford, Wiley Blackwell, 2014.

- Damrosch, David y David L. Pike (eds.): *The Longman Anthology of World Literature. Compact edition*. Nueva York, Pearson-Longman, 2008.
- Damrosch, David; Natalie Melas y Mbongiseni Buthelezi (eds.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- David, Jérôme: «The four genealogies of World Literature». Trad. Mary Claypool, en Joachim Küpper (ed.): *Approaches to World Literature*, Berlín, Akademie, 2013, págs. 13-26.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *What is philosophy*. Trad. Hugh Tomlinson y Graham Burchell, Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- Di Leo, Jeffrey R. (ed.): *American Literature as World Literature*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2017.
- Domínguez, César: «Literatura mundial en/desde el castellano», en: *Ínsula. Revista de letras y ciencias sociales*, nº 787-788 (2012), págs. 2-6.
- Domínguez, César: «World Literature and the Ethical Turn: A Desire for Community?», en *Forum for World Literature Studies*, vol.6, nº2 (June 2014), págs. 176-91.
- Domínguez, César; Haun Saussy y Darío Villanueva: *Introducing comparative literature*, Londres y Nueva York, Routledge, 2015.
- Domínguez, César; Haun Saussy y Darío Villanueva: *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la literatura comparada*. Trad. David Mejía, Barcelona, Taurus, 2016.
- Đurišin, Dionýz: *Čo je svetová literatúra?*, Bratislava, Vydavateľ'stvo Obzor, 1992.
- Dusche, Michael: «German Romantics Imagining India: Friedrich Schlegel in Paris and Roots of Ethnic Nationalism in Europe», en *Goethezeitportal* (2011). URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/dusche_romantics_imagining_india.pdf (Última consulta: 19/05/2019).
- Eagleton, Terry: *Literary Theory: an Introduction. Anniversary edition*, Mineápolis, Minnesota University Press, 2008.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. Regine Otto y Peter Wersig, Múnich, C. H. Beck, 1988 (3ª ed.).
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. Christoph Michel, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 1999 (*Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. II/12).
- Eggel, Dominic: *Imagining Europe in the Eighteenth Century: the Case of Herder*, Ginebra, Graduate Institute of International Studies, 2006.
- Eliot, T.S.: «Tradition and the Individual Talent», en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen, 1972, págs. 47-53.
- Ergang, Robert R.: *Herder and the foundations of German Nationalism*, Nueva York, Columbia University Press, 1931.

- Etherington, Ben y Jarad Zimblar (eds.): *The Cambridge Companion to World Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Étiemble, René: «Should we Rethink the Notion of World Literature?». Trad. Theo D'Haen, en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*. Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 85-98.
- Fang, Weigui: *Tensions in World Literature: Between the Local and the Universal*, Singapur, Palgrave Macmillan, 2018.
- Fassel, Horst (ed.): *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005.
- Foucart, Claude: «André Gides Auffassung des Connubiums. Zwischen Klassik und Weltliteratur», en Manfred Schmeling (ed.): *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, págs. 59-74.
- Francke, Kuno: *A history of German literature as determined by social forces*, Nueva York, H. Holt, 1916, págs. 319-26.
- Friederich, Werner P.: «On the Integrity of our planning», en Haskell M. Block (ed.): *The Teaching of World Literature: Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin*, Chapel Hill, U. of North Carolina, 1960, págs. 9-22.
- Garrido Miñambres, Germán: «El motivo del embarazo inconsciente en la literatura alemana. Un caso de recepción cervantina», en *Cartaphilus* nº 3 (2008), págs. 63-71.
- Garrido Miñambres, Germán: *Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- Geider, Thomas: «Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée II: Die Ökumene des swahili-sprachigen Ostafrika», en Özkan Ezli, Dorothee Kimmich y Annette Werberger (eds.): *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld, Transcript, 2009, págs. 361-401.
- Georgiev, Nikola: «Die Ehe der Literatur mit der Welt. Weltliteratur zwischen Utopie und Heterotopie», en Manfred Schmeling (ed.): *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, págs. 75-83.
- Germana, Nicholas A.: *The Orient of Europe: The Mythical Image of India and Competing Images of German National Identity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Giles, Paul: «The Deterritorialization of American Literature», en Wai Chee Dimock y Lawrence Buell (eds.): *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2007, págs. 39-61.
- Giles, Paul: *American World Literature: An Introduction*, Londres, Wiley Blackwell, 2019.

- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Ed. Friedmar Apel, Hendrik Birus, *et al.*, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag, 1986-1999.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Weimarer Ausgabe, Weimar, H. Böhlau, 1887-1919.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Werke in 14 Bänden. Hamburger Ausgabe*. Ed. Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- Goßens, Peter: «Weltliteratur. Eine historische Perspektive», en Nicola Mitterer y Werner Wintersteiner (eds.): *Ide. Informationen zur Deutschdidaktik* vol. 1 (2010): *Weltliteratur*, págs. 9-28.
- Goßens, Peter: *Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 2011
- Grimm, Jacob: *Geschichte der Deutsche Sprache*, Leipzig, S. Hirzel, 1880 (4ª ed.), págs. iii-xiii.
- Gsteiger, Manfred: *Littérature nationale et comparatisme*, Neuchâtel, Université, 1967.
- Guérard, Albert: *Preface to World Literature*, Nueva York, Henry Holt, 1940.
- Günther, Horst: ««Weltliteratur» bei der Lektüre des Globe konzipiert», en Horst Günther (ed.): *Versuche, europäisch zu denken. Deutschland und Frankreich*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, págs. 104-125.
- Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Gutzkow, Karl: *Gesammelte Werke* vol. XII, Jena, Costenoble, 1880 (2ª ed.).
- Ha, Anthony: «Chatty fiction app Hooked gets an update where readers can write stories, too» en *Techcrunch* (07/04/2016). URL: <https://techcrunch.com/2016/04/07/hooked-2-0/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Hamm, Heinz: *Goethe und die Zeitschrift ›Le Globe‹. Eine Lektüre im Zeichen der »Weltliteratur«*, Weimar, Böhlau, 1998.
- Hamm, Heinz: «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri. Milano», en Momme Mommsen y Katharina Mommsen (eds.): *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten. Band III: Diderot-Entoptische Farben*, Berlín y Nueva York, de Gruyter, 2006, págs. 151-56.
- Hawas, May (ed.): *The Routledge Companion to World Literature and World History*, Londres y Nueva York, Routledge, 2018.
- Heinz, Jutta (ed.): *Wieland Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2008.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Carl Redlich y Reinhold Steig, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-1913. Reimpresión: Hildesheim, 1967-8.

- Hernández, M^a Isabel: *Literatura comparada, canon y traducción. Una aproximación europea al concepto de literatura mundial a través del género de la novela corta*, Madrid, Escolar y Mayo, 2015.
- Hernández, M^a Isabel y Antonio López Fonseca (coords.): *Literatura Mundial y Traducción*, Madrid, Síntesis, 2017.
- Hesse, Hermann: *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Zürich, Classen, 1946.
- Hinck, Walter: *Die Wunde Deutschland: Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus*, Frankfurt, Insel, 1990.
- Hoesel-Uhlig, Stefan: *Changing Fields: The directions of Goethe's Weltliteratur*, en Christopher Prendergast (ed.): *Debating World Literature*, Londres, Verso, 2004, págs. 26-53.
- Hohendahl, Peter Uwe: *Building a National Literature: The Case of Germany, 1830-1870*. Trad. por Renate Baron Franciscono, Ithaca, Cornell University Press, 1989, págs. 196-97.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric: «Periodizing the 60s», en *Social Text* n° 9/10 (Spring – Summer 1984), págs. 178-209.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Jauß, Hans Robert: «Goethes und Valéry's *Faust*. Zur Hermeneutik von Frage und Antwort», en *Comparative Literature* n° 28 (1976), págs. 201-32.
- Kadir, Djelal: «To World, to Globalize: World Literature's crossroads», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 264-70.
- Kelletat, Andreas F.: *Herder und die Weltliteratur. Zur Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
- Kleingeld, Pauline y Eric Brown: «Cosmopolitanism», en Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Fall 2014 Edition* (01/07/2013). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/cosmopolitanism> (Última consulta: 19/05/2019).
- Knausgaard, Karl Ove: «webchat – your questions answered on self-loathing, love and Jürgen Klopp», *The Guardian* (17/10/2016). URL: <https://www.theguardian.com/books/live/2016/oct/13/karl-ove-knausgaard-webchat-some-rain-must-fall-my-struggle> (Última consulta: 19/05/2019).
- Koch, Manfred: *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff "Weltliteratur"*, Tübingen, Max Niemeyer, 2002.

- Krishnaswamy, Revathi: «Toward World Literary Knowledges: Theory in the age of globalization», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*. Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 134-58.
- Kirste, Waltraud: *Weltliteratur de Goethe, un concepto intercultural* (Tesis doctoral), Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2000.
- Kristmannsson, Gauti: «Die Entdeckung der Weltliteratur», en Andreas F. Kelletat y Aleksey Tashinskyi (eds.): *Übersetzer als Entdecker*, Berlín, Frank&Timme, 2014, págs. 347-366.
- Lamping, Dieter: *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*, Stuttgart, Kröner, 2010.
- Lange, Victor: *Bilder, Ideen, Begriffe: Goethe-Studien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991.
- Larsen, Svend Erik: «Georg Brandes: the telescope of comparative literature», en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 21-31.
- Lawall, Sarah: «The Alternate World of World Literature», en *ADE Bulletin* nº 90 (1988), págs. 53-58.
- Leandro Sarro, Damián: «La Weltliteratur de Goethe: Una reflexión sobre Literatura Comparada», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 34 (2006). URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/weltlite.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- Lefevere, André: «Literary Theory and Translated Literature», en *Dispositio* vol. 7, nº 19-20 (1982), págs. 3-22.
- Lefevere, André: *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Framework*, Nueva York, Modern Language Association of America, 1992.
- Lefevere, André: «Mother Courage's Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature» en Lawrence Venuti (ed.): *The Translation Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, págs. 233-49.
- von Lempicki, Sigmund: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1920.
- Levine, Caroline: «The Great Unwritten: World Literature and the Effacement of Orality», en *Modern Language Quarterly* vol. 74, nº 2 (2013), págs. 217-237.
- Lompati, Paolo: *Prospectus [L'Eco]*, Milán, F. y E. Lompati, 1827.
- Lopes, Denilson: «Global cinema, world cinema» en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 480-92.
- López-Varela, Asunción (ed.): *Journal of Comparative Literature and Aesthetics. Special Issue: Intermediality in World Literature*, vol. XXXVI, nº 1-2 (2013).

- Lubrich, Oliver: «Comparative Literature in German», en Steven Tötösy de Zepetnek y Tutun Mukherjee (eds.): *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, Nueva Delhi, Cambridge University Press India, 2013, págs. 269-283.
- Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- Madsen, Peter: «World literature and world thoughts: Brandes/Auerbach», en Christopher Prendergast (ed.): *Debating World Literature*. Nueva York, Verso, 2004, págs. 54-75.
- Maestro, Jesús G.: «Crítica del concepto goethiano de Weltliteratur» en *Jesús G. Maestro - Blog personal* (noviembre de 2015). URL: <http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/11/critica-del-concepto-goethiano-de.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- Mandelkow, Karl Robert (ed.): *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Teil III, 1870-1918*, Múnich, C. H. Beck, 1979.
- Mann, Thomas: «Nationale und internationale Kunst», en Hans Bürgin (ed.): *Das essayistische Werk. Politische Schriften und Reden, vol. 2*, Frankfurt am Main, Fischer, 1968, págs. 93-98.
- Marino, Adrian: «Où situer la littérature universelle», en *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* n° 3 (1975), págs. 64-81.
- Marno, David: «The monstrosity of literature: Hugo Meltzl's world literature and its legacies» en K.-M. Simonsen y J. Stougaard-Nielsen (eds.): *World Literature and World Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 2008, págs. 37- 50.
- Martí Monterde, Antoni: *Un somni europeu. Història intel·lectual de la Literatura Comparada*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- Martin, Mircea; Christian Moraru y Andrei Terian (eds.): *Romanian Literature as World Literature*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2017.
- Martín Jiménez, Alfonso: «Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria», en *Castilla: Estudios de literatura*, n° 23 (1998), págs. 129-150.
- Martínez, Xaime: «2 millones de adolescentes están enganchados a esta inquietante app literaria», en *PlayGround magazine* (05/12/2016). URL: http://www.playgroundmag.net/cultura/books/Literatura-mensajes-millones-adolescentes-adictos_0_1876012408.html?utm_source=facebook.com&utm_medium=post&utm_campaign=Literatura-mensajes-millones-adolescentes-adictos (Última consulta: 19/05/2019).

- Marx, Karl y Friedrich Engels: «Manifest der Kommunistischen Partei», en Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (ed.): *Karl Marx - Friedrich Engels Werke*, vol. 4, Berlín, Dietz Verlag, 1974, págs. 459-493.
- McGann, Jerome: «Pseudodoxia Academica», en *New Literary History* vol. 39, nº3 (Summer 2008), págs. 645-56.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- Meltzl, Hugo: «Present tasks of comparative literature». Trad. Hans-Joachim Schulz y Philipp H. Rhein, en Theo D'Haen, César Domínguez y Mads Rosendahl Thomsen (eds.): *World Literature: a Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2013, págs. 18-22.
- Morawe, Bodo: *Heines «Französische Zustände»: Über die Fortschritte des Republikanismus und die anmarschierende Weltliteratur*, Heidelberg, Winter, 1997.
- McNeill, William H.: *The Rise of the West: A History of the Human Community*, Chicago, University of Chicago Press, 1991 (1ª ed. 1963).
- Moretti, Franco: «More Conjectures», en *New Left Review* nº 20 (March-April 2003), págs. 73-81.
- Moretti, Franco: «Conjectures on World Literature», en Christopher Prendergast (ed.): *Debating World Literature*. Nueva York, Verso, 2004, págs. 148-162.
- Moretti, Franco: *Graphs, Maps, Trees*. Londres, Verso, 2005.
- Moretti, Franco: «Evolution, World-System, Weltliteratur», en David Damrosch, Natalie Melas y Mbongiseni Buthelezi (eds.): *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2009, págs. 399-408.
- Moulton, Richard Green: *World Literature and Its Place in General Culture*, Nueva York, The Macmillan Company, 1921.
- Mukherjee, Arun P.: «Whose Post-Colonialism and Whose Postmodernism?», en *World Literature Written in English*, vol. 30, nº 2 (1990), págs. 1-9.
- Müller, Gesine; Jorge J. Locane y Benjamin Loy (eds.): *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*, Berlín y Boston, De Gruyter, 2018.
- Mundt, Theodor: *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, Leipzig, Simion, 1853 (2ª ed.).
- Nagib, Lúcia: «Towards a positive definition of world cinema», en Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.): *Remapping World Cinema*, Londres, Wallflower, 2006, págs. 26-33.
- Nickels, Joel: *World Literature and the Geographies of Resistance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche, 1872. En: *Deutschen Textarchiv*. URL:

http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/nietzsche_tragoedie_1872 (Última consulta: 19/05/2019).

- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, en Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.): *Kritische Studienausgabe*, vol. 5, München, DTV/de Gruyter, 1980, págs. 9-243.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke*. Ed. Karl Schlechta, vol. III, Frankfurt am Main - Berlín - Viena, Ullstein, 1976.
- Owen, Stephen: «Stepping Forward and Back. Issues and Possibilities for “World” Poetry», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*. Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 249-263.
- Pantini, Emilia, «La letteratura e le altre arti», en Armando Gnisci (ed.), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milán, Bruno Mondadori, 1999, págs. 91-114.
- Paz, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- Pettersson, Anders: «The Possibility of Global Literary History», en Suthira Duangsamorn *et al.* (eds.): *Re-Imagining Language and Literature for the 21st Century*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2005, págs. 55-66.
- Pizer, John David: *The idea of World Literature: History and pedagogical practice*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006.
- Pizer, John David: «Johann Wolfgang von Goethe: Origins and relevance of Weltliteratur», en Theo D’Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 3-11.
- Postman, Neil: *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, Nueva York, Vintage Books, 1993.
- Prawer, Siegbert Salomon: *Karl Marx and World Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Prendergast, Christopher (ed.): *Debating World Literature*. Nueva York, Verso, 2004.
- Prendergast, Christopher: «The world Republic of Letters» en Christopher Prendergast (ed.): *Debating World Literature*. Nueva York, Verso, 2004, págs. 1-25.
- Pressman, Jessica: «The Strategy of Digital Modernism: Young-hae Chang Heavy Industries’ Dakota», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 493-512.
- Puchner, Martin: «Teaching Worldly Literature», en Theo D’Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 255-63.
- Quayson, Ato: «Postcolonialism and Postmodernism» en Henry Schwarz y Sangeeta Ray (eds.): *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford, Blackwell, 2000, págs. 87-111.

- Remak, Henry H. H.: «Comparative Literature: Its Definition and Function» en Newton P. Stallknecht y Horst Frenz (eds.): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, págs. 3-57.
- Ricoeur, Paul: *Time and narrative*, vol. 1. Trad. Kathleen McLaughlin y David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Ricoeur, Paul: *Time and narrative*, vol. 3. Trad. Kathleen McLaughlin y David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- de Riquer, Martín y José María Valverde: *Historia de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 2010.
- Robbins, Bruce: «Uses of World Literature», en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 383-92
- Ross, Trevor: «The Emergence of “Literature”: Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century» en *ELH* vol. 63, nº 2 (1996), págs. 397-422.
- Rotenstreich, Nathan: «Volksgeist», en P. P. Wiener (ed.): *Dictionary of the History of Ideas*, vol. 4, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1973, págs. 490-96.
- Rüdiger, Hörst: «Die Begriffe “Literatur” und “Weltliteratur” in der modernen Komparatistik», en *Schweizer Monatshefte* vol. 51 (1972), págs. 32-47.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.
- Said, Edward W.: *Humanism and Democratic Criticism*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2004.
- Sammons, Jeffrey L.: *Heinrich Heine: A Modern Biography*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Saussy, Han (ed.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.
- Saussy, Han: «Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: On Memes, Hives, and Selfish genes», en Han Saussy (ed.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, págs. 3-42.
- Schamoni, Wolfgang: «“Weltliteratur” – zuerst 1773 bei August Ludwig Schlözer», en *Arcadia*, vol. 43, nº 2 (2008), págs. 288-98.
- Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Ein Handbuch für alle Gebildeten*, Stuttgart, Franck'sche Buchhandlung, 1851.
- Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Literatur. Ein Handbuch. Zweite, umgearbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart, Franck'sche Buchhandlung, 1861.

- Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe*. Ed. Julius Petersen y Hermann Schneider, vol. I: *Gedichte*. Ed. Herbert Meyer, Weimar, Böhlau, 1943.
- Schiller, Friedrich: «Ankündigung zu *Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller*», en Julius Petersen y Hermann Schneider (eds.): *Schiller, Werke. Nationalausgabe*. Vol. 22: *Vermischte Schriften*. Ed. Herbert Meyer, Weimar, Böhlau, 1958, págs. 106-109.
- Schlegel, August Wilhelm: *Geschichte der romantischen Literatur*. Ed. Edgar Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1965 (*Kritische Schriften und Briefe*, vol. 4).
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe* vol. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Ed. Ernst Behler y Hans Eicher, Múnich, Padeborn y Viena, Schöningh, 1967.
- Schlosser, Johann Georg: *Kleine Schriften. Zweyter Teil*, Basilea, Carl August Serini, 1780.
- Schlözer, August Wilhelm: *Isländische Literatur und Geschichte. Erster Teil*, Göttingen, Johann Christian Dieterich, 1773.
- Schmeling, Manfred (ed.): *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- Schmeling, Manfred: «Ist Weltliteratur Wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewusstsein», en Manfred Schmeling (ed.): *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, págs. 153-177.
- Schrimpf, Hans Joachim: *Goethes Begriff der Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1968.
- Shaw, J. T.: «Literary Indebtedness and Comparative Literature», en N. P. Stallknecht y H. Frenz (eds.): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, págs. 58-71.
- Shi, Flair Donglai y Gareth Guanming Tan (eds.): *World Literature in Motion: Institution, Recognition, Location*, Hanover y Nueva York, Ibidem / Columbia University Press, 2019.
- Shohat, Ella y Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Nueva York, Routledge, 1994.
- Siskind, Mariano: *Deseos Cosmopolitas. Modernidad Global y Literatura Mundial en América Latina*. Trad. Lilia Mosconi, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, Múnich, Beck, 1979.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a Discipline*, Nueva York, Columbia University Press, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty y David Damrosch: «Comparative literature/World literature: A Discussion», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 363-88.
- Stam, Robert: *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*, Nueva York, Routledge, 2019.

- Steinecke, Hartmut: *Literaturkritik des Jungen Deutschlands: Entwicklungen - Tendenzen - Texte*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1982.
- Steinecke, Hartmut: ««Weltliteratur» – Zur Diskussion der Goetheschen «Idee» im Jungen Deutschland», en Joseph A. Kruse y Bernd Kortländer (eds.): *Das junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835, Düsseldorf 17.-19. Februar 1986*, Hamburgo, Hoffmann und Campe, 1987.
- Steinmetz, Horst: «Weltliteratur. Umriß eines literaturgeschichtlichen Konzepts», en *Arcadia* vol. 20 (1985), págs. 2-19.
- Strauss, David Friedrich: *Der alte und der neue Glaube. Ein Bekenntniss*, Leipzig, S. Hirzel, 1872.
- Strich, Fritz: «Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte», en Emil Ermatinger (ed.): *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlín, Junker und Dünhaupt, 1930, págs. 422-41.
- Strich, Fritz: *Goethe und die Weltliteratur*, Berna, Francke, 1957 (2º ed).
- Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Sturm-Trigonakis, Elke: «Comparative Cultural Studies and Linguistic Hybridities in Literature», en Steven Tötösy de Zepetnek y Tutun Mukherjee (eds.): *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, Nueva Delhi, Cambridge University Press India, 2013, págs. 178-191.
- Suher, Dylan: «An interview with David Damrosch», en *Asymptote* (enero 2015), URL: <http://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-david-damrosch/english/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Temes Cuevas, Déborah; Estefanía Muras Serantes, Laura Martínez Puga y Jorge Sánchez: «Tópico global» (23/08/2016), en César Domínguez y Ana Rita Soares (eds.): *Dictionary of World Literature*. URL: http://dictionaryworldliterature.org/index.php/T%C3%B3pico_global (Última consulta: 19/05/2019).
- Texte, Joseph: «L' histoire comparée des littératures», en: *Études de Littérature Européenne*, París, Armand Collin, 1898, págs. 1-24.
- Thomsen, Mads Rosendahl: *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, Londres, Continuum, 2008.
- van Tieghem, Paul: *Outline of the Literary History of Europe Since the Renaissance*, Nueva York y Londres, The Century Company, 1930.
- van Tieghem, Paul: *La littérature comparée*, París, Armand Collin, 1931.

- Tihanov, Galin: «Cosmopolitanism in the discursive Landscape of Modernity: Two Enlightenment Articulations», en David Adams y Galin Tihanov (eds.): *Enlightenment Cosmopolitanism*, Nueva York, Legenda, 2011, págs. 133-52.
- Tinianov, Iuri: «Sobre la evolución literaria», en Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol, México D. F., Siglo XXI, 2002, págs. 89-101.
- de Torre, Guillermo: «Goethe y la literatura universal», en *Las Metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956, págs. 278-89.
- Tötösy de Zepetnek, Steven y Tutun Mukherjee (eds.): *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, Nueva Delhi, Cambridge University Press India, 2013.
- Trivedi, Harish C.: «Ngugi wa Thiong'o in conversation», en *Wasafiri* vol. 18, nº 40 (2003), págs. 5-10.
- Tsu, Jing: «World Literature and National literature(s)» en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 158-68.
- Venuti, Lawrence: «Translation Studies and World Literature», en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, 2012a, págs. 180-93.
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge, 2012b (3ª ed.).
- Villanueva, Darío: *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*, Barcelona, PPU, 1991.
- Villanueva, Darío: «Literatura comparada y Teoría de la literatura», en D. Villanueva (coord.): *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, 1994, págs. 99-127.
- Villanueva, Darío: «Claudio Guillén: (world) literature as a system», en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 108-16.
- Villar Dégano, Juan F.: «Sobre las influencias en Literatura Comparada», en *Revista Cálamo FASPE* nº 60 (2012), págs. 53-90.
- Waters, Kenneth Harold: *Herodotus the Historian: His Problems, Methods and Originality*, Beckenham, Croom Helm Ltd, 1985.
- Wegner, Philip E.: «Soldierboys for peace: cognitive mapping, space, and science fiction as World Bank literature», en A. Kumar (ed.): *World Bank Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, págs. 280-96.
- Weisstein, Ulrich: *Introducción a La Literatura Comparada*. Trad. Mª Teresa Piñel, Barcelona, Planeta, 1975.

- Weitz, Hans J.: «Miszelle. <Weltliteratur> zuerst bei Wieland», en *Arcadia* vol. 22 (1987), págs. 206-8.
- Wellek, René: «The name and nature of Comparative Literature», en *Discriminations: Further concepts of criticism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1970, págs. 1-36.
- Wienbarg, Ludolf: «Goethe und die Welt-literatur», en Hartmut Steinecke (ed.): *Literaturkritik des Jungen Deutschlands: Entwicklungen - Tendenzen - Texte*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1982, págs. 155-64.
- Young, Robert J. C.: «World Literature and Postcolonialism», en Theo D'Haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.): *The Routledge companion to World Literature*, Nueva York, Routledge, 2012, págs. 213-22.
- Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*, Durham, N.C., Duke University Press, 1997.
- Zhang, Longxi: *Unexpected Affinities: Reading across Cultures*, Toronto, University of Toronto, 2007.
- Zhang, Longxi: «The Changing Concept of World Literature», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 513-23.
- Zheng, Zhenduo: «A view on the Unification of Literature», en David Damrosch (ed.): *World Literature in Theory*. Oxford, Wiley Blackwell, 2014, págs. 58-67.
- Zima, Peter V.: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke, 1992.

5.3. Capítulo 2. (Heinrich von Kleist desde la perspectiva de la Literatura Mundial)

- Aeberhard, Simon: «Zerreißproben fürs Literaturtheater. Kleists Penthesilea und Jelineks Ein Sportstücks», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 237-53.
- Ackermann, Kathrin: *Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle: contes und nouvelles von 1760 bis 1830*, Frankfurt a. M., Klostermann, 2004.
- Albert, Claudia (ed.): *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller – Kleist – Hölderlin*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 1994, págs. 77-187.
- Alegre Cudós, José Luis: *Sala de no estar*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- Allan, Sean D.: *The Plays of Heinrich von Kleist: Ideals and Illusions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Allemann, Beda: «Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich», en Claude David (ed.): *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprech, 1980, págs. 152-72.

- Alt, Peter-André: «Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung», en *Kleist Jahrbuch* (1995), págs. 97-120.
- Altenhofer, Norbert: «Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists Das Erdbeben in Chili», en David Wellbery (ed.): *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Erdbeben in Chili'*, Múnich, Beck, 1985, págs. 39-53.
- Angress, Ruth K.: «Kleist's Treatment of Imperialism: Die Hermannsschlacht and Die Verlobung in St. Domingo», en *Monatshefte* vol. 69, nº 1 (1977), págs. 17-33.
- Appelt, Hedwig y Dirk Grathoff: *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili*, Stuttgart, Reclam, 1993.
- Aust, Hugo: *Novelle*. 5. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart y Weimar, J. B. Metzler, 2012.
- Auster, Paul y J. M. Coetzee: *Here and Now. Letters 2008-2011*, Nueva York, Penguin Books, 2013.
- Auster, Paul: *4321: a Novel*, Nueva York, Henry Holt and Company, 2017.
- Ayrault, Roger: *Heinrich von Kleist. Edition définitive*, París, Nizet, 1966.
- Baliani, Marco: «Kohlhaas», en *Marco Baliani* (web personal) (2015). URL: <http://www.marcobaliani.it/kohlhaas/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Banville, John: «Kleist, neglected genius», en *The Independent* (14/10/1994). URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/kleist-neglected-genius-tomorrow-in-the-deutsche-romantik-season-at-the-south-bank-john-banville-1442756.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- Barthel, Wolfgang: *Kleist – DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis 1949-1990*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2015.
- Bartl, Andrea: «Den Unbeschreibbaren beschreiben. Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur – über die Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss», en *Kleist Jahrbuch* (2016), págs. 21-34.
- Bay, Hansjorg: «‘Als die Schwarzen die Weißen ermordeten’: Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ‘Verlobung in St. Domingo’», en *Kleist Jahrbuch* (1998), págs. 80-108.
- Behrens, Rudolf: «Der Findling – Heinrich von Kleists Erzählung von den *infortunes de la vertu* im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau», en Angel San Miguel, Richard Schwaderer y Manfred Tietz (eds.): *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Fs. für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen, Narr, 1985, págs. 9-28.

- Beller, Manfred: «De Stoffgeschichte a Tematología. Reflexiones sobre el método comparatista». Trad. Helena Caballero Herrero. En Cristina Naupert (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/libros, 2003, págs. 101-53.
- Bengi, László: «Multiplicity in History: Paul Auster and László Márton», en László Bengi *et al.* (eds.): *Hungarian Perspectives on the Western Canon: Post-Comparative Readings*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2017, págs. 228-38.
- Bennett, E. K.: *A History of the German Novelle. Second edition revised and continued by H. M. Waidson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Berg, Gunhild: *Erzählte Menschenkenntnis: Moralische Erzählungen und Verhaltensschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung*, Tübingen, Max Niemeyer, 2006.
- Bertheau, Jochen: «Kleists französische Bildung», en *Heilbronner Kleist-Blätter* nº 12 (2002), págs. 9-81.
- Bertaux, Pierre: «Die Kleist-Rezeption in Frankreich», en Helmut Arntzen y Wieland Schmidt (ed.): *Die Gegenwartigkeit Kleists: Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloss Charlottenburg zu Berlin*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1980, págs. 30-42.
- Blamberger, Günter: «Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss». Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne», en *Kleist Jahrbuch* (1995), págs. 25-43.
- Blamberger, Günter: «Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists Der Findling», en Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt y Wolfgang Riedel (eds.): *Prägnanter Moment: Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, págs. 479-94.
- Blamberger, Günter: *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt, Fischer, 2012.
- Blamberger, Gunther y Stefan Iglhaut (eds.): *Krise und Experimente. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011, Berlin und Frankfurt (Oder)*, Bielefeld, Kerber, 2011.
- Blankenagel, John C.: «Goethe and Heinrich von Kleist. A Misrepresentation», en *Modern Language Notes* vol. 48, nº 1 (January 1933), págs. 17-20.
- Blöcker, Günther: *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, Berlín, Argon, 1960.
- Boldy, Steven: «Cambio de piel: la literatura y el mal», en Georgina García-Gutiérrez (ed.): *Carlos Fuentes desde la crítica*, México D. F., Taurus, 2001, págs. 155-186.
- Boockmann, Hartmut: «Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des Michael Kohlhaas», en *Kleist Jahrbuch* (1985), págs. 84-108.
- Böschstein, Bernhard: «Kleist und Rousseau», en *Kleist Jahrbuch* (1981/82), págs. 145-156.
- Bota, Alice: «Welt ohne Gnade. Der heroische Kampf eines Einzelnen gegen die Macht: Andrej Swjaginzews großartiger Film "Leviathan"», en *Zeit Online* (26/03/2005). URL:

- Bourke, Thomas E.: «Voltaire's Poème sur le désastre de Lisbonne and Kleist's Erdbeben in Chili», en Karl Richter y Jörg Schönert (eds.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess - Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1983, págs. 228-253.
- Breuer, Ingo: «Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte». Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist», en *Kleist Jahrbuch* (2001), págs. 196-225.
- Breuer, Ingo (ed.): *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2013.
- Brodsky, Claudia: «Whatever Moves You: »Experimental Philosophy« and the Literature of Experience in Diderot and Kleist», en Nancy A. Kaiser (ed.): *Traditions of Experiment from the Enlightenment to the Present*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992, págs. 17-43.
- Brown, Hilda M.: «Diderot and Kleist», en Alexej Ugrinsky (ed.): *Heinrich von Kleist-Studien*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1980, págs. 139-145.
- Brown, Robert H.: «Fear of social change in Kleist's Erdbeben in Chili», en *Monatshefte* vol. 84, nº 4 (1992), págs. 447-59.
- Bruch, Bernhard: «Novelle und Tragödie: zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts», en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* vol. 22, nº 3 (1928), págs. 292-330.
- Brüggemann, Diethelm: «Kleists Lust-Spiel mit Goethe. Goethes Faust, Kleists Der zerbrochne Krug und der Kleist-Mythos. Zugleich ein Beitrag zur Rembrandt-Forschung», en Diethelm Brüggemann (ed.): *Drei Mystifikationen Heinrich von Kleists*, Nueva York *et al.*, Peter Lang, 1985, págs. 89-174.
- Brüggemann, Diethelm: *Kleist. Die Magie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Burckhardt, Sigurd: «Egmont and Prinz Friedrich von Homburg: Expostulation and Reply», en Sigurd Burckhardt (ed.): *The Drama of Language: Essays on Goethe and Kleist*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1970, págs. 94-100.
- Burello, Marcelo G.: «KLEIST, Heinrich von: Relatos completos», en *Revista de Filología Alemana* vol. 21 (2013), págs. 298-99.
- Bürger, Christa: «Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen», en David Wellbery (ed.): *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Erdbeben in Chili'*, München, Beck, 1985, págs. 88-109.

- Busch, Rolf: *Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890–1945. Eine ideologiekritische Untersuchung*, Frankfurt a. M., Akademische Verlagsgesellschaft, 1974.
- Carlyle, Thomas: «State of German Literature», en Thomas Carlyle: *Critical and Miscellaneous Essays*, Nueva York, D. Appleton, 1870, págs. 15-35.
- Casares, Carlos: *Dios sentado en un sillón azul*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Chilese, Viviana: «Heinrich von Kleist und sein imaginäres Italien / L'Italia immaginaria di Heinrich von Kleist», en Ursula Bongaerts y Wolfgang de Bruyn (eds.): *Auf den Knien meines Herzens. Kleist trifft Goethe, Eine Ausstellung des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) in Zusammenarbeit mit der Casa di Goethe, Rom*, Bonn, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, 2010, págs. 70-85.
- Classe, Oliver (ed.): *Encyclopedia of Literary Translation Into English. Vol. 1, A-L*, Londres y Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.
- Colinas, Antonio: *Un año en el sur*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Colinas, Antonio: «Páginas del Diario (1982)», en Antonio Colinas et al.: *El viaje hacia el centro (la poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 1997, págs. 31-37.
- Crosby, Donald H.: «Kleist's Prinz von Homburg – an Intensified Egmont?» en *German Life & Letters* vol. 23, nº 4 (1970), págs. 315-22.
- Cuddon, J. A.: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revisado por C. E. Preston, Londres, Penguin Books, 1999.
- Daemmrich, Horst S. e Ingrid G.: *Themen und Motiven in der Literatur: ein Handbuch*, Tübingen, Francke, 1995.
- David, Claude: «Kleist und Frankreich», en Walter Müller-Seidel (ed.): *Kleist und Frankreich*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1969, págs. 9-26.
- Degering, Thomas: *Kurze Geschichte der Novelle*, Múnich, Fink, 1994.
- Dietrick, Linda: *Prisons and Idyls: Studies in Heinrich von Kleist's Fictional World*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1985.
- Dittkrist, Jörg: *Vergleichende Untersuchungen zu Heinrich von Kleist und Franz Kafka* (Tesis Doctoral), Köln Universität, 1971.
- Doering, Sabine: *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist: Die Marquise von O...*, Stuttgart, Reclam, 1993.
- Dupree, Mary Helen: «Zur Kleist-Rezeption im Werk John Banvilles», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 271-98.
- Ellis, John M.: «Kleist's Das Erdbeben in Chili», en *Publications of the English Goethe-Society* vol. 33 (1963), págs. 10-55.

- Emig, Günther (ed.): *Heinrich von Kleist Bibliographie: 2001-2015*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2018.
- Emrich, Wilhelm: «Kleist und die moderne Literatur», en Walter Müller-Seidel: *Kleist und die Gesellschaft. Eine Diskussion*. Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1965.
- Ergetowski, Ryszard: «Die ins Polnische übersetzten Werke Heinrich von Kleists», en Wolfgang Barthel y Rudolf Loch (eds.): *Beiträge zur Kleist-Forschung 1986*, Frankfurt, Kleist-Museum, 1986, págs. 88-93.
- Ergetowski, Ryszard: *Recepcja twórczości Heinricha von Kleista w Polsce*, Cracovia, Wydawn. Nauk. WSP, 1989.
- Eybl, Franz M.: «Thomas Bernhards Stimmenimitator als Resonanz eigener und fremder Rede», en Wolfram Bayer (ed.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Viena/Colonia/Weimar, Böhlau, 1995, págs. 31-43.
- Eydt-Beebe, Christiane K.: *Reception and Translation. Heinrich von Kleist's ›Der zerbrochne Krug‹ in English Translations*, Pennsylvania State University, 2002.
- Eydt-Beebe, Christiane K.: «Heinrich von Kleists Werk in Englischen Übersetzungen. Überblick und Bibliographie», en *Heilbronner Kleist-Blätter* vol. 15 (2003), págs. 33-55.
- Faber, Marion: «Michael Kohlhaas in New York. Kleist and E.L. Doctorow's ›Ragtime‹», en Alexej Ugrinski (ed.): *Heinrich von Kleist Studies*, Nueva York, AMS Press, 1980, págs. 147-156.
- Falk, Johannes: *Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1832.
- Felsenstein, Frank (ed.): *English Trader, Indian Maid: Representing Gender, Race, and Slavery in the New World. An Inkle and Yarico Reader*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Fink, Gonthier-Louis: «Das Motiv der Rebellion in Kleists Werk im Spannungsfeld der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege», en *Kleist Jahrbuch* (1988/9), págs. 185-201.
- Fischer, Bernd: *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1988.
- Fischer, Bernd: «Was bewegt Kohlhaas? Terror bei Heinrich von Kleist und E.L. Doctorow», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 257-70.
- Fleig, Anne; Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014.

- Fleming, Ray: «Race and the Difference it Makes in Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*», en *German Quarterly* vol. 65, n° 3/4 (1992), págs. 306-17.
- Franck, Hans: *Deutsche Erzählkunst*, Trier, Friedrich Lintz Verlag, 1922.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1970a.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1970b.
- Frenzel, Elisabeth: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Trad. Carmen Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976.
- Frenzel, Elisabeth: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. Manuel Albella Martín, Madrid, Gredos, 1980.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1999.
- Frenzel, Elisabeth: «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *stoffe*, motivos y temas». Trad. Silvia Outón Argibay. En Cristina Naupert (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/libros, 2003, págs. 27-52.
- Freund, Max: *Die Moralischen Erzählungen Marmontels. Eine weit verbreitete Novellensammlung. Ihre Entstehungsgeschichte, Charakteristik und Bibliographie*, Halle, Max Niemeyer, 1905.
- Freund, Winfried: *Novelle*, Stuttgart, Reclam, 1998.
- Fröschle, Hartmut: *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Fuentes, Carlos: «Carlos Fuentes», en *Los narradores ante el público, 1ª parte*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1966, págs. 137-55.
- Furst, Lilian R.: «Reading Kleist and Kafka», en *The Journal of English and Germanic Philology* vol. 84, n° 3 (July 1985), págs. 374-395.
- Gallas, Helga: *Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*, Frankfurt a.M. / Basilea, Stroemfeld, 2005, págs. 209-216.
- Gelus, Marjorie: «Patriarchy's Fragile Boundaries under Siege: Three Stories of Heinrich von Kleist», en *Women in German Yearbook* vol. 10 (1994), págs. 59-82.
- Georg Gottfried Gervinus: *Neuere Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen. 2. Theil. Von Göthes Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege*, Leipzig, Engelmann, 1842.
- Girard, René: «Mythos und Gegenmythos: Zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*», en David Wellbery (ed.): *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Erdbeben in Chili'*, München, Beck, 1985, págs. 130-148.

- Goldammer, Peter: «Tradierte Fragwürdigkeit. Ein angeblicher Ausspruch Kleists über sein Verhältnis zu Goethe», en *Goethe-Jahrbuch* vol. 94 (1977), págs. 99-108.
- Gómez-Santos, Marino: «Una noticia de Carmen Bravo-Villasante», en *ABC* (jueves 16 de diciembre de 1971. Edición de la mañana). URL: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1971/12/16/054.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- González M., Rodrigo: «Damián Sziffrón, director de Relatos Salvajes: “No concibo el cine sin entretención”», en *La Tercera* (29/12/2014). URL: <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/damian-szifron-director-de-relatos-salvajes-no-concibo-el-cine-sin-entretencion/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Goth, Sebastian: «Kleist in den USA. Ein Forschungsbericht», en *Kleist Jahrbuch* (2010), págs. 145-169.
- Grandin, John M.: *Kafka's Prussian Advocate. A Study of the Influence of Heinrich von Kleist on Franz Kafka*, Columbia, Camden House, 1987.
- Grathoff, Dirk: «Materialistische Kleist-Interpretation. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945», en Klaus Kanzog (ed.): *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1979, págs. 110-179.
- Grathoff, Dirk (ed.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988.
- Grathoff, Dirk: «Goethe und Kleist. Die Geschichte eines Mißverständnisses», en Richard Fisher (ed.): *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. et al., Peter Lang, 1995, págs. 313-327.
- Grathoff, Dirk: «Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur», en Dirk Grathoff (ed.): *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000, págs. 75-95.
- Griese, Sabine: «Kleists ›Heilige Cäcilie‹ und die Tradition des legendarischen Erzählens», en Werner Fricke (ed.): *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 345-366.
- Griffiths, Elystan: *Political Change and Human Emancipation in the Works of Heinrich Von Kleist*, Nueva York, Camden House, 2005.
- Grimm, Jacob y Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-1961. URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB (Última consulta: 19/05/2019).

- Groddeck, Wolfram: «Grab und Griffel. Kleists semiologische Anekdote vom “Griffel Gottes”», en Elmar Locher (ed.): *Die kleinen Formen in der Moderne*, Bozen et al., Sturzflüge/Studien Verlag, 2001, págs. 57-77.
- Grolman, Adolf von: «Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung», en *Zeitschrift für den Deutschunterricht* n° 43 (1929), págs. 609-27.
- Günther, Werner: «Goethe und Kleist. Die Novelle “Die wunderlichen Nachbarskinder” (“Wahlverwandtschaften”) eine Umdeutung des Penthesilea-Motivs?», en Robert Blaser y Rudolf Zellweger (eds.): *Form und Sinn. Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*, Berna y Múnich, Francke, 1968, págs. 111-27.
- Günzel, Klaus: *Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten*, Berlín, Verlag der Nation, 1984.
- Haase, Donald y Rahel Freudenburg: «Power, truth and interpretation. The hermeneutic act and Kleist’s *Die heilige Cäcilie*», en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* vol. 60 (1986), págs. 88-103.
- Hadermann, Paul: «Theme, Motif, Matrix. A Possible Terminological Parallelism between Literary and Artistics Theory», en M. Vanhelleputte y L. Somville (eds.): *Motifs in Art and Literature*, Lovaina, Peeters, 1987, págs. 9-12.
- Hahn, Thomas: «Frankreich entdeckt Kleist», en *Die Welt* (14/03/2008). URL: <https://www.welt.de/kultur/theater/article1798406/Frankreich-entdeckt-Kleist.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- Hamacher, Bernd: *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist. Der Prinz von Homburg*, Stuttgart, 2003.
- Hamacher, Werner: «Das Beben der Darstellung», en David Wellbery (ed.): *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‘Erdbeben in Chili’*, Múnich, Beck, 1985, págs. 149-73.
- Häker, Horst: «Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch reformierten Gemeinde in Berlin», en *Kleist Jahrbuch* (1983), págs. 98-121.
- Häker, Horst: «Kleists Aufenthalt bei Catel in Berlin im Jahre 1788», en *Kleist Jahrbuch* (1988/89), págs. 445-54.
- Häker, Horst: «Ein polnischer Schriftsteller über Kleist», en *Heilbronner Kleist-Blätter* vol. 21 (2009), págs. 210-14.
- Hauser, Otto: «Deutsch und germanisch», en *Bühne und Welt* vol. 18, n° 3 (1916), págs. 97-100.
- Heimböckel, Dieter: *Emphatische Unaussprechlichkeit: Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Heine, Thomas: «‹St. Cecilia› and the power of politics», en *Seminar* n° 16 (1980), págs. 71-82.
- Helbling, Robert E.: «E.L. Doctorow’s ›Ragtime‹. Kleist Revisited», en Alexej Ugrinski (ed.): *Heinrich von Kleist Studies*, Nueva York, AMS Press, 1980, págs. 157-167.

- Herminghouse, Patricia: «Die Wiederentdeckung der Romantik. Zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur», en Jos Hoogeveen y Gerd Labrousse (eds.): *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*, Amsterdam, Rodopi, 1981, págs. 217-248.
- Herrmann, Hans Peter: «Die Verlobung in St. Domingo», en Walter Hinderer (ed.): *Interpretationen: Kleists Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1998.
- «Hey! Grandpa Was Right - Doctorow Stole Ragtime», en *The Observer* (23/03/1998). URL: <http://observer.com/1998/03/hey-grandpa-was-rightdoctorow-stole-ragtime/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Hiebel, Hans H.: «Reflexe der Französischen Revolution in Kleists Erzählungen», en *Wirkendes Wort* vol. 39, nº 2 (1989), págs. 163-80.
- High, Jeffrey L. y Sophia Clark (eds.): *Heinrich von Kleist: Artistic and Political Legacies*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2013.
- Hinderer, Walter (ed.): *Interpretationen: Kleists Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1998.
- Hinderer, Walter: «Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase. Anmerkungen zu einer komplizierter Verwandtschaft», en Manfred Engel y Dieter Lamping (eds.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, págs. 66-82.
- Hitler, Adolf: *Mein Kampf, zwei Bände in einem Band, ungek. Ausg.*, vol. I, München, Zentralverlag der NSDAP, 1942.
- Hoff, Karin: «Die Kleistrezeption in Skandinavien», en Gunther Nickel (ed.): *Kleists Rezeption. Im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2013, págs. 32-48.
- Hoffmann, Paul: *Kleist in Paris*, Berlín, Volksverband der Bücherfreunde – Wegweiser Verlag, 1924.
- Höltenschmidt, Edith: *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn et al., Schöningh Paderborn, 2000.
- Honnet, Theo: *Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR*, Nueva York et al., Peter Lang, 1988.
- Horn, Peter: «Anarchie und Mobherrschaft in Kleists Erdbeben in Chili», en *Acta Germanica* vol. 7 (1972), págs. 77-96.
- Horn, Peter: «Hatte Kleist Rassenvorurteile?: Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur Verlobung in St. Domingo», en *Monatshefte* vol. 67, nº 2 (1975), págs. 117-28.
- Howard, Mary: *Vom Sonderling zum Klassiker. Hundert Jahre Kleist-Rezeption in Großbritannien*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1990.

- Howe, Stephen: *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau. Violence, Identity, Nation*, Nueva York, Camden House, 2012.
- Hubbs, Valentine C.: «Heinrich von Kleist in America. A History of his Reception (with a Bibliography)», en *Kleist Jahrbuch* (1985), págs. 143-165.
- Huff, Steven R.: «Kleist and Expectant Virgins: The Meaning of the »O« in Die Marquise von O...», en *JEGP* vol. 81 (1982), págs. 367-375.
- van Hulle, Dirk y Mark Nixon: *Samuel Beckett's Library*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Ide, Heinz: *Der junge Kleist*, Würzburg, Holzner, 1961.
- Jacobs, Carol: «The Style of Kleist», en *Diacritics* vol. 9, nº 4 (Winter 1979), págs. 44-61.
- Jacobs, Carol: *Uncontainable romanticism: Shelley, Brontë, Kleist*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Jacobs, Jürgen: «Die deutsche Erzählung in Zeitalter der Aufklärung», en Karl Konrad Pohlheim (ed.): *Handbuch der deutschen Erzählung*, Düsseldorf, Bagel, 1981, págs. 56-71.
- Jané-Lligé, Jordi: «Miquel Kohlhaas, de Heinrich von Kleist, en traducció d'Ernest Martínez Ferrando», en *Anuari TRILCAT*, nº 2 (2012), págs. 105-131.
- Jané-Lligé, Jordi: «Michael Kohlhaas, Kleist-Rezeption im Katalanischen Noucentisme», en Berta Raposo e Ingrid García-Wistädt (eds.): *Heinrich von Kleist. Crisis y Modernidad*, Valencia, Universitat de Valencia, 2013, págs. 209-220.
- Jansen, Peter K.: «»Monk Lewis« und Heinrich von Kleist», en *Kleist Jahrbuch* (1984), págs. 25-54.
- Jensen, Niels: «Heinrich von Kleist», en *Dansk forfatterleksikon*. URL: http://danskforfatterleksikon.dk/1850u/u1682.htm#y1826_1 (Última consulta: 19/05/2019).
- Kafka, Franz: *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Ed. Erich Heller y Jürgen Born, Frankfurt am Main, Fischer, 1976.
- Kafka, Franz: *Briefe 1900-1902, Kritische Ausgabe*. Ed. Hans-Gerd Koch, Frankfurt am Main, Fischer, 1999.
- Kanzog, Klaus: «Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel in der Kleist-Rezeption», en Dirk Grathoff (ed.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, págs. 312-28.
- Kasperowski, Ina: *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen, Max Niemeyer, 1994.
- Kelly, Christopher y Roger D. Masters: «Human Nature, Liberty and Progress: Rousseau's Dialogue with the Critics of the Discours sur l'origine de l'inégalité», en Robert Wokler (ed.): *Rousseau and Liberty*, Manchester, Manchester University Press, 1995, págs. 53-69.

- Kirchknopf, Andrea: «Character constitution in Heinrich von Kleist's *Der Findling* and Emily Bronte's *Wuthering Heights*», en *The AnaChronisT* vol. 10 (2004), págs. 31-45.
- Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Friburgo, Rombach, 1987.
- Kłańska, Maria: «Kleist in Krakau. Rezeption in Wissenschaft, Literatur und auf dem Theater», en Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtał y Paweł Zarychta (eds.): *Gesprächsspiele und Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800*, Colonia y Weimar, Böhlau, 2013, págs. 27-48.
- Knowlson, James: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury, 1996.
- Kobori, Keiichirô: *Mori Ôgai bungyô kaidai. Honyakuhen*, Tokio, Iwanami shoten, 1982.
- Koopmann, Helmut: «Das Nachbeben der Revolution. Heinrich von Kleist: "Das Erdbeben in Chili"», en Gerard Kozierek (ed.): *Deutsche Romantik und Französische Revolution*, Wrocław, Wydawn, 1990, págs. 85-108.
- Kreutzer, Hans Joachim: *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Berlín, Schmidt, 1968.
- Küntzel, Heinrich: «Der andere Kleist. Wirkungsgeschichte und Wiederkehr Kleists in der DDR», en Paul Gerhard Klussmann y Heinrich Mohr (eds.): *Literatur im geteilten Deutschland*, Bonn, Bouvier, 1980, págs. 105-139.
- Kunz, Josef: *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1992.
- Lagiewka, Agata Johanna: «Kleist – Dichter der Moderne? Rezeption in Frankreich», en Berta Raposo e Ingrid García-Wistädt (eds.): *Heinrich von Kleist. Crisis y Modernidad*, Valencia, Universitat de Valencia, 2013, págs. 221-228.
- Laskaridou, Olga: «Deutsche Romantik in Griechenland. Am Beispiel der Rezeption Heinrich von Kleists», en Alexander von Bormann (ed.): *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, págs. 95-107.
- Ledanff, Susanne: «Kleist und die "beste aller Welten": Das Erdbeben in Chili – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert», en *Kleist Jahrbuch* (1986), págs. 125-55.
- Lee, Seong Joo: «Heinrich von Kleist in Südkorea», en *Heilbronner Kleist-Blätter* vol. 28 (2016), págs. 479-89.
- de Leeuwe, H.H.J.: «Warum heißt Kleists "Marquise von O..." von O ...?», en *Neophilologus* vol. 68 (1984), págs. 478-79.
- Lefebvre, Joël: «Kleist à Paris en 1801», en *Etudes Germaniques* vol. 44 (1989), págs. 141-157.
- Lehmann, Johannes F.: «Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist», en Gesine Krüger y Jakob Tanner (eds.): *Historische Anthropologie* vol. 14 (2006), págs. 11-29.

- Leigh, John: *Touché: The Duel in literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Leilian, Zhao: «Über die Modernität in Kleists Dramen», en Zhang Yushu *et al.* (eds.): *Literaturstraße: Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur* vol. 8, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, págs. 143-158.
- Leistner, Bernd: «Kleist in der neueren DDR-Literatur», en Dirk Grathoff (ed.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, págs. 329-354.
- Leistner, Bernd: «Goethe, Hoffmann, Kleist et cetera. Zu einem Kapitel DDR-Literatur der siebziger, achtziger Jahre», en Lothar Ehrlich y Gunther Mai (eds.): *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*, Colonia, Weimar y Viena, Böhlau, 2001, págs. 127-135.
- Lennhoff, Eugen y Oskar Posner: *Internationales Freimaurerlexikon*, Zürich, Leipzig y Viena, Amalthea, 1932.
- Lévi-Strauss, Claude: *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Trad. J. Almeda. México D. F., Siglo XXI, 2004.
- Levin, Harry: «Comparing the Literature?», en *Yearbook of Comparative and General Literature* vol. 17 (1968), págs. 5-16.
- Liebrand, Claudia: «Pater semper incertus est. Kleists *Marquise von O...* mit Boccaccio gelesen», en *Kleist Jahrbuch* (2000), págs. 46-60.
- Liebrand, Claudia: «Kafkas Kleist. Schweinsblasen, zerbrochne Krüge und verschleppte Prozesse», en Claudia Liebrand y Franziska Schöbler (eds.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, págs. 73-99.
- Lipiński, Krzysztof: «Kleist in Polen», en *Kleist Jahrbuch* (1992), págs. 172-178.
- Lloyd, Francis y William Newton: *Prussia's Representative Man*, Londres, Trübner & co., 1875.
- López Lizana, Alejandro: «Amerika in den Erzählungen Heinrich von Kleists: zwischen Utopie und Realität», en *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik* nº 8 (2014), págs. 59-77.
- Losada, José Manuel: «Mitocrítica y Mitología», en José Manuel Losada (ed.): *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, Berlín, Logos, 2015a, págs. 9-27.
- Losada, José Manuel: «Tipología de los mitos modernos», en José Manuel Losada (ed.): *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, Berlín, Logos, 2015b, págs. 187-221.
- Lukács, Georg: «Die Tragodie Heinrich von Kleists», en Georg Lukács: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlín, Aufbau Verlag, 1951, págs. 19-48.
- Lukács, Georg: «Puschkins Platz in der Weltliteratur», en *Sinn und Form* vol. 1 (1952), págs. 150-81.
- Lütteken, Anett: *Heinrich von Kleist. Eine Dichterrenaissance*, Tübingen, Niemeyer, 2004.

- Lütteken, Anett: «Kleist in Österreich – Notizen zu einer Affinität» en *Heilbronner Kleist-Blätter* 19 (2007), págs. 19-49.
- Lütteken, Anett; Carsten Zelle y Wolfgang de Bruyn (eds.): *Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz*, Hannover, Wehrhahn, 2015.
- Lützeler, Paul Michael: *Napoleons Kolonialtraum und Kleists Die Verlobung in St. Domingo*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000.
- Maderna, Maria: «Modalitäten: Ästhetik und Spielarten der Rezeption Kleists in Italien», en Gunther Nickel (ed.): *Kleists Rezeption. Im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2013, págs. 73-79.
- Mádl, Antal: «Kleist in Ungarn», en *Kleist Jahrbuch* (1991), págs. 19-33.
- Mandelartz, Michael: *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 2011.
- Mann, Thomas: *Tagebücher 1918–1921*. Ed. Peter de Mendelssohn, Frankfurt, Fischer Verlag, 1979.
- Mannweiler, Caroline: «Von Kleists “Über das Marionettentheater” zu Becketts “Theatre without Actors”» en Gunther Nickel (ed.): *Kleists Rezeption. Im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2013, págs. 80-94.
- Martini, Fritz: *Heinrich von Kleist und die geschichtliche Welt*, Berlín, Ebering, 1940.
- Marx, Stefanie: *Beispiele des Beispiellosten. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.
- von Matt, Peter: *Sieben Küsse: Glück und Unglück in der Literatur*, Múnich, Carl Hanser Verlag, 2017.
- Maughan, Curtis y Jeffrey L. High: «Like No Other? Thomas Mann and Kleist’s Novellas», en Jeffrey L. High y Sophia Clark (eds.): *Heinrich von Kleist: Artistic and Political Legacies*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2013, págs. 87-112.
- Maurach, Martin (ed.): *Kleist im Nationalsozialismus*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007.
- Maurach, Martin: «Betrachtungen über den Weltlauf»: *Kleist 1933-1945*, Berlín, Theater der Zeit, 2008.
- Maurach, Martin: «Vom Kosmopolitismus zum Nationalismus?: der Freimaurer und Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft 1933-1945, Georg Minde-Pouet und das Kleist-Bild des Nationalsozialismus», en *Kleist Jahrbuch* (2008/9), págs. 373-89.
- Maurach, Martin: *Ein Deutscher, den wir erst jetzt erkennen. Heinrich von Kleist zur Zeit des Nationalsozialismus*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2011.

- Mayer, Mathias: «Hugo von Hofmannsthal, Reitergeschichte», en *Interpretationen, Erzählungen des zwanzigsten Jahrhunderts* vol. 1, Stuttgart, Reclam, 1996, págs. 7-20.
- McElroy, Joseph: «Unto Death», en *The New York Times* (26/10/1975). URL: <http://www.nytimes.com/books/97/10/26/home/oz-crusade.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- Meier, Lars: «Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt». Herta Müllers Kleist-Preis-Rede als Grundlage ihrer Poetik», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 181-97.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Múnich, Wilhelm Fink, 2000.
- Mercier, Pascal: *Der Klavierstimmer*, Múnich, Albrecht Knaus, 1998.
- Meuthen, Erich: «Das Entsetzen der schönen Seele. Über die rhetorische Dimension des ästhetischen Scheins bei Goethe und Kleist», en Karl Eibl y Bernd Scheffer (eds.): *Goethes Kritiker*, Paderborn, Mentis, 2001, págs. 45-56.
- Meyer, Reinhart: *Novelle und Journal, Erster Band. Titel und Normen: Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen*, Stuttgart, Steiner Verlag Wiesbaden, 1987.
- Meyer-Fraatz, Andrea: «Keine Verlobung in St. Domingo. Zur ersten polnischen Übersetzung von Kleists Novelle *Die Verlobung in St. Domingo*», en J. Lichański et al. (eds.): *Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, Varsovia, Wydawnictwo DiG, 1997, págs. 273-284.
- Meyer-Fraatz, Andrea: *Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemäßen in Rußland, Polen und Kroatien*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002.
- Michalzik, Peter: *Kleist - Dichter, Krieger, Seelensucher*, Berlín, Propyläen Verlag, 2011.
- Mieder, Wolfgang: «Triadische Grundstruktur in Heinrich von Kleists Verlobung in St. Domingo», en *Neophilologus* vol. 58 (1974), págs. 395-405.
- Minde-Pouet, Georg: «Die Kleist-Gesellschaft», en *Deutscher Kulturwart* n° 2 (1935), págs. 90-93.
- Mommsen, Katharina: *Kleists Kampf mit Goethe. Erweiterte Neuauflage*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.
- Moravia, Alberto: *1934*, Barcelona, Plaza & Janès, 1982.
- Morris, Christopher D. (ed.): *Conversations with E.L. Doctorow*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999.
- Moser, Christian: *Verfehlte Gefühle: Wissen, Begehren, Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993.

- Moser, Christian: «Angewandte Kontingenz. Fall-Geschichten bei Kleist und Montaigne», en *Kleist Jahrbuch* (2000), págs. 3-32.
- Mosley, Nicholas: *Paradoxes of Peace, Or, The Presence of Infinity*, Champaign y Londres, Dalkey Archive Press, 2009.
- von Mücke, Dorothea: «Animal, Anima, Anime. Kleist mit Philipp Pullman», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 287-98.
- Müller, Herta: «Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt», en *Kleist Jahrbuch* (1995), págs. 25-43.
- Müller-Salget, Klaus: «Goethe und Kleist», en Gunther Blamberger y Stefan Iglhaut (eds.): *Krise und Experimente. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011, Berlin und Frankfurt (Oder)*, Bielefeld, Kerber, 2011, págs. 92-107.
- Müller-Salget, Klaus: *Kleist und die Folgen*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2017.
- Müller-Seidel, Walter: *Versehen und Erkennen: eine Studie über Heinrich von Kleist*, Colonia, Böhlau, 1961.
- Müller-Seidel, Walter: «Geleitwort zu Heinrich von Kleist», en Walter Müller-Seidel (ed.): *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft)*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1962.
- Muminovic, Nadina: «Kleist-Rezeption in Bosnien-Herzegowina», en *Heilbronner Kleist-Blätter* 27 (2015), págs. 400-02.
- Mundt, Theodor: «Zur Geschichte und Kritik der Novellen-Poesie», en *Berliner Conversations-Blatt* (30/05/1828), págs. 408-09.
- Nadler, Josef: «Kleist und Goethe», en *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* vol. 47 (1942), págs. 1-7.
- Namowicz, Tadeusz: «Heinrich von Kleist in der DDR. Ein preußischer Dichter und die sozialistische Literaturgesellschaft», en *Kleist Jahrbuch* (1995), págs. 150-166.
- Naupert, Cristina: «Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?», en Cristina Naupert (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/libros, 2003, págs. 9-24.
- Nehrlich, Thomas: «Typographie als Bedeutungsträger bei Kleist», en: Thomas Rahn, Rainer Falk (eds.): *Typographie und Literatur. Sonderheft zu TEXT. Kritische Beiträge* (2016), págs. 105-129.
- Nickel, Gunther (ed.): *Kleists Rezeption. Im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sombdner, 2013.
- Nielsen, Kai: «Cosmopolitanism», en *South African Journal of Philosophy* vol. 24, nº 4 (2005), págs. 273-88.

- Nübel, Birgit: «Robert Musil und Heinrich von Kleist oder Konkave Frauenkörper im Hohlspiegel unendlicher Reflexion», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 95-118.
- Núñez, Estuardo: «Lo latinoamericano en otras literaturas», en César Fernández Moreno (coord.): *América Latina en su literatura*, México D. F., Siglo XXI y Unesco, 2000, págs. 93-120.
- Oberlin, Gerhard: «Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘», en *Kleist Jahrbuch* (2006), págs. 100-119.
- Oberlin, Gerhard: «Josefine und Cäcilie. Orpheusvariationen bei Kleist und Kafka», en *Kleist Jahrbuch* (2010), págs. 47-77.
- Oberrauch, Lukas: «Der Prometheus Vincit des Aischylos als literarisches Vorbild für Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas?», en *Antike und Abendland* vol. 49 (2003), págs. 130-141.
- Oei, Bernd: *Eros und Thanatos: Philosophie und Wiener Melancholie in Arthur Schnitzler's Werk*, Friburgo, Centaurus, 2013.
- Oesterle, Ingrid: «Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris», en Dirk Grathoff (ed.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, págs. 97-116.
- Orduña, Javier: *Auf den Spuren der Rezeption Kleists auf Spanisch* (2003). URL: http://www.kleistonline.de/texte/beitraege/jo_spanisch.htm (sitio web no disponible).
- Oz, Amos: *A tale of Love and Darkness*, Londres, Vintage Books, 2005.
- Oz, Amos: *La historia comienza: ensayos sobre literatura*, Madrid, Siruela, 2007.
- Pabst, Walter: «Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920–1940)», en *Romanistisches Jahrbuch* vol. 2 (1949), págs. 81-124.
- Pabst, Walter: *Novellentheorie und Novellendichtung, zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Hamburgo, De Gruyter, 1953.
- Paulin, Roger: *The brief compass: the nineteenth-century German Novelle*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Perraudin, Michael: «Babekan's »Brille« and the Rejuvenation of Congo Hoango. A reinterpretation of Kleist's story of the Haitian Revolution», en *Oxford German Studies* vol. 20/21 (1991/92), págs. 85-103.
- Peters, Frederick G.: «Kafka and Kleist. A Literary Relationship», en *Oxford German Studies* vol. 1 (1966), págs. 114-62.
- Polheim, Karl Konrad: *Theorie und Kritik der deutsche Novelle von Wieland bis Musil*, Tübingen, Niemeyer, 1970.

- Heinz Politzer: «Der Fall der Frau. Marquise Beobachtungen zu Kleists Die Marquise von O...», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* vol. 51, nº 1 (March 1977), págs. 98-128.
- Pongs, Hermann: «Über die Novelle», en *Zeitschrift für Deutsche Bildung* vol. 5 (1929), págs. 175-85.
- Pongs, Hermann: «Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle», en *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* (1931/32), págs. 38-104.
- Pongs, Hermann: *Ist die Novelle tot? Untersuchungen zur Novellen-Kunst Friedrich Franz von Unruhs*, Stuttgart, Silberburg-Verlag Werner Jäckh, 1961.
- Pothast, Barbara: *Die verdrängte Krise: Studien zum »inferioren« deutschen Roman zwischen 1750 und 1770*, Hamburgo, Meiner, 1997.
- Pusse, Tina-Karen: *Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen (Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka, Strauß)*, Friburgo, Rombach, 2004.
- Rahbaran, Shiva: *The Paradox of Freedom: A Study of the Life and Writings of Nicholas Mosley*, Champaign y Londres, Dalkey Archive Press, 2007.
- Raposo, Berta e Ingrid García-Wistädt (eds.): *Heinrich von Kleist. Crisis y Modernidad*, Valencia, Universitat de Valencia, 2013.
- Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Reents, Friederike: «Kleists »Kant-Krise« in Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 79-94.
- Reske, Hermann: *Traum und Wirklichkeit in der Welt Heinrich von Kleists*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969.
- Richardson, Frank Charles: *Kleist in France*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962.
- Rickes, Joachim: «Das "Gewittermotiv" in Goethes Werther – motivtheoretisch betrachtet. Überlegungen zur Terminologie-Problematik in der Stoff-, Motiv- und Themenforschung», en *Wirkendes Wort* vol. 3 (1992), págs. 406-420.
- Rolka, Milena: «Selbst-Bildung durch Shakespeare. Die Shakespeare-Rezeption in den Briefen Heinrich von Kleists», en *Kleist Jahrbuch* (2017), págs. 196-212.
- Heinz Rölleke: «Der Hund und das »Gespenst« in Kleists Novelle »Das Bettelweib von Locarno« und anderwärts», en Jörg Sader und Anette Wörner (eds.): *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, págs. 75-79.
- Romieu, Émilie y Georges: *La vie de Henri de Kleist*, París, Gallimard, 1931.

- Rösener, Michael: *Kleist-Rezeption in Frankreich. Anhand ausgewählter Beispiele aus dem Zeitraum 1807-1955*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2008.
- Rothe, Wolfgang: *Der politische Goethe*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Roussel, Martin: «Kleist in Thun und in Paris», en Gunther Blamberger y Stefan Iglhaut (eds.): *Krise und Experimente. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011, Berlin und Frankfurt (Oder)*, Bielefeld, Kerber, 2011, págs. 108-120.
- Sbarra, Stefania: «Heinrich von Kleist in Italien», en *Heilbronner Kleist-Blätter* 22 (2010a), págs. 285-286
- Sbarra, Stefania: «Kleist in Italien = Kleist in Italia», en Ursula Bongaerts y Wolfgang de Bruyn (eds.): *Auf den Knien meines Herzens. Kleist trifft Goethe, Eine Ausstellung des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) in Zusammenarbeit mit der Casa di Goethe, Rom, 8. 11. 2010 - 16. 1. 2011*, Bonn, Arbeitskreis Selbständiger Kultur-Inst., 2010b, págs. 50-69.
- Schaeffer, Jean-Marie: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Editions du Seuil, 1989.
- Schede, Hans-Georg: *Heinrich von Kleist*, Reinbek, Rowohlt, 2008.
- Schlafter, Hannelore: *Poetik der Novelle*, Stuttgart y Weimar, J. B. Metzler, 1993.
- Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, vol. 3: Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Ed. J. Minor, Nendeln / Liechtenstein, Klaus Reprint, 1968.
- Schlüter, Gisela: «Kleist und Montaigne», en *Arcadia*, vol. 22 (1987), págs. 225-33.
- Schlüter, Gisela: «Kleist und Marmontel. Nochmals zu Kleist und Frankreich», en *Arcadia* vol. 24 (1989), págs. 13-24.
- Schmid, Gotthold Otto: *Marmontel. Seine Moralischen Erzählungen und die deutsche Literatur*, Leipzig, Heitz, 1935.
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen, Niemeyer, 1974.
- Schmidt, Jochen: «Goethe und Kleist», en *Goethe-Jahrbuch* vol. 112 (1995), págs. 111-119.
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt, WBG, 2003.
- Schneider, Helmut J.: «Der Zusammensturz des Allgemeinen», en David Wellbery (ed.): *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Erdbeben in Chili'*, München, Beck, 1985, págs. 110-29.
- Schneider, Helmut J.: «Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist», en *Kleist Jahrbuch* (2002), págs. 21-41.
- Scholz, Anna-Lena: «Kleist/Kafka. Annäherung an ein Paradigma», en *Kleist Jahrbuch* (2010), págs. 78-91.

- Scholz, Anna-Lena: «Für sich sprechen. Kleist – Kafka – Deleuze», en Anne Fleig, Christian Moser y Helmut J. Schneider (eds): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Friburgo, Rombach, 2014, págs. 55-75.
- Scholz, Anna-Lena: *Kleist/Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation*, Friburgo, Rombach, 2016.
- Schubert, Ernst: «Der Zweikampf. Ein mittelalterliches Ordal und seine Vergegenwärtigung bei Heinrich von Kleist», en *Kleist Jahrbuch* (1985), págs. 280-304.
- Schütte, Uwe: *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Self, Will: «Modernism and me», en *The Guardian* (03/08/2012). URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/03/will-self-modernism-and-me> (Última consulta: 19/05/2019).
- Sembdner, Helmut: *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlín, Weidmann, 1939.
- Sembdner, Helmut (ed.): *Heinrich von Kleists Nachruhm*. Erweiterte Neuausgabe, München, Hanser, 1996.
- Sembdner, Helmut (ed.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, München, Deutscher Taschenbuch, 1996.
- Servaes, Franz: «Das Schicksal Heinrich von Kleist», en *Der Merker* vol. 28, nº 2 (November 1911), págs. 1134-41.
- Silz, Walter: *Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism*, Chapel Hill, The North Carolina University Press, 1954.
- Skasa, Michael: «Naturgeschichte von dem Menschenleben. Sprachtänze über dem Abgrund. Thomas Bernhard: Der Stimmenimitator», en *Die Zeit* nº 52/1978 (22/12/1978), pág. 45.
- Smith, David E.: *Gesture as a Stylistic Device in Kleist's ›Michael Kohlhaas‹ and Kafka's ›Der Prozess‹*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1976.
- Sokel, Walter H.: «Kleists *Marquise von O.*, Kierkegaards *Abraham* und Musils *Tonka*, die drei Stufen des Absurden in seiner Beziehung zum Glauben», en Karl Dinklage (ed.): *Robert Musil. Studien zu seinem Werk*, Klagenfurt, Rowohlt, 1970, págs. 57-70.
- Solano Rodríguez, Remedios: «Un proyecto político para Alemania: Heinrich von Kleist y la Guerra de la Independencia española», en *Especulo. Revista de estudios literarios* nº 17 (2001). URL: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/kleist.html> (Última consulta: 19/05/2019).
- Sollors, Werner: «La tematología hoy». Trad. Andrés Barral Pan. En Cristina Naupert (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/libros, 2003, págs. 53-84.

- Sommadossi, Tomas: «Mediale Transformationen von Kleists “Marquise von O...” in der italienischen Popkultur», en *Kleist Jahrbuch* (2010), págs. 109-130.
- Spreng, Eberhard: «“Kohlhaas” am Gorki-Theater. Lacht kaputt, was euch kaputtmacht», en *Deutschlandfunk* (24/05/2015). URL: https://www.deutschlandfunk.de/kohlhaas-am-gorki-theater-lacht-kaputt-was-euch-kaputtmacht.691.de.html?dram:article_id=320756 (Última consulta: 19/05/2019).
- Starobinski, Jean: *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*, París, Gallimard, 1971.
- Stephens, Anthony: «»Eine Träne auf den Brief«. Zum Status der Ausdrucksformen in Kleist Erzählungen», en *Jb. der Deutschen Schiller-Gesellschaft* nº 28 (1984), págs. 315-348.
- Stephens, Anthony: «“Wie bei dem Eintritt in ein anderes Leben”: Geburtsmetapher und Individualität bei Kleist», en Ulrich Fülleborn y Manfred Engel (ed.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts: zur Dialektik der Moderne*, Múnich, Fink, 1988, págs. 195-214.
- Stephens, Anthony: «Kleists Familienmodelle», en *Kleist Jahrbuch* (1988/9), págs. 222-37
- Stephens, Anthony: *Heinrich von Kleist: The Dramas and the Stories*, Oxford, Berg, 1994.
- Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
- Tawada, Yoko: «Kleist auf Japanisch», en Yoko Tawada: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte: Literarische Essays*, Tübingen, Konkursbuch, 2006, págs. 85-90.
- Theisen, Bianca: «Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus», en *Kleist Jahrbuch* (1999), págs. 87-108.
- Theisen, Bianca: «Strange News. Kleist's Novellas», en Bernd Fischer (ed.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, Rochester, Camden House, 2003, págs. 81-102.
- Thewes, Christine y Günter Blamberger: «Das »Kleist-Jahr 2011«. Bilanz und Dokumentation», en *Kleist Jahrbuch* (2012), págs. 23-52.
- Uerlings, Herbert: «Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists Verlobung in St. Domingo», en *Kleist Jahrbuch* (1991), págs. 185-201.
- Ugrinsky, Alexej: *Heinrich von Kleist in Russia. 1892-1976/77* (tesis doctoral), Nueva York, New York University, 1981.
- von Unruh, Friedrich Franz: «Die unerhörte Begebenheit», en *Werke. Kritische Werkausgabe*, vol. 4. Ed. Leander Hotaki, Friburgo, Berlín y Viena, Rombach, 2007, págs. 373-476.
- Venzke, Andreas: *Kleist und die zerbrochene Klassik*, Würzburg, Arena, 2011.
- Volpi, Jorge: *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Wachter, David: «Fenster, Orgel, Partitur. Cäcilies Dinge bei Kleist und Mallarmé», en *Kleist Jahrbuch* (2015), págs 90-119.
- Walser, Robert: *Kleist in Thun: Essays zu Kleist*, Hamburgo, Svato, 2006.

- Walzel, Oskar: «Die Kunstform der Novelle», en *Zeitschrift für den Deutschunterricht* n° 29 (1915), págs. 161-84.
- Weigel, Sigrid: «Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung Die Verlobung in St. Domingo», en *Kleist Jahrbuch* (1991), págs. 202-17.
- Wellbery, David (ed.): *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Erdbeben in Chili'*, München, Beck, 1985.
- Werlen, Hans-Jakob: «Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's Die Verlobung in St. Domingo», en *Monatshefte* vol. 84 (1992), págs. 459-71.
- Werner, Richard Maria: «Kleists Novelle Die Marquise von O...», en *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte* n°3 (1890), págs. 483-500.
- Wittkowski, Wolfgang: «Die heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie», en *Colloquia Germanica* vol. 6 (1972), págs. 17-58.
- Wittkowski, Wolfgang: «Arminius aktuell. Kleists Hermannsschlacht und Goethes Hermann», en: Rainer Wiegels y Winfried Woesler (eds.): *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1995, págs. 367-388.
- Wolff, Hans M.: «Heinrich von Kleist als politischer Dichter», en *Modern Philology* vol. 27, n°6 (1947), págs. 343-521.
- Wolpers, Theodor: «Zur Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung», en Theodor Wolpers (ed.): *Gattungsinnovation und Motivstruktur* vol. 2, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992, págs. 172-226.
- Wu, Xiaoqiao: «Heinrich von Kleists Novelle »Die Verlobung in St. Domingo« als eine der frühesten chinesischen Übersetzungen deutscher Literatur. Zur Rezeption Kleists in China in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts», en *Heilbronner Kleist-Blätter* (2012), págs. 80-85.
- Wünsch, Christian Ernst: *Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend*, Leipzig, Breitkopf, 1778.
- Xylander, Oskar Ritter von: *Heinrich von Kleist und J.J. Rousseau*, Berlín, Ebering, 1937.
- Zelle, Carsten: «Die Verlobung »an den Ufern der Aar«. Zur Helvetik in Kleists Erzählung», en *Kleist Jahrbuch* (2014), págs. 25-44.
- Zeller, Hans: «Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation», en *Kleist Jahrbuch* (1994), págs. 83-103
- Zhang, Huiwen: *Kulturtransfer über Epochen und Kontinente: Feng Zhis Roman 'Wu Zixu' als Begegnung von Antike und Moderne, China und Europa*, Berlín y Boston, Walter de Gruyter, 2012.

Zweig, Stephan: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche*, Leipzig, Insel, 1925.

5.4. Kleist, Miguel de Cervantes y María de Zayas

Albers, Irene: «The Passions of the Body in Boccaccio's Decameron», en *MLN* vol. 125, nº 1 (January 2010), págs. 26-53.

Cervantes, Miguel de: *Exemplarische Novellen*. Ed. y trad. Anton Rothbauer, Stuttgart, Goverts, 1963.

Cervantes, Miguel de: *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*. Ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza, 1996.

Cervantes, Miguel de: *Novelas Ejemplares II*. Ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1997.

Chaouli, Michel: «Irresistible Rape: The Lure of Closure in "The Marquise of O. . . ."», en *The Yale Journal of Criticism* vol. 17, nº 1 (2004), págs. 51-81.

Cohn, Dorrit: «Kleist's Marquise von O.... The problem of knowledge», en *Monatshefte* vol. 67, nº 2 (1975), págs. 129-144.

Dünnhaupt, Gerhard: «Kleists Marquise von O. and its Literary Debt to Cervantes», en *Arcadia* vol. 10, nº 2 (1975), págs. 147-57.

Friedman, Edward: «La fuerza de la sangre and the Rhetoric of Power», en Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini (eds): *Cervantes' 'Exemplary Novels' and the Adventure of Writing*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1989, págs. 125-56.

Fries, Thomas: «The Impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclos' *Liaisons Dangereuses* and Kleist's *Marquise von O...*)», en *MLN* vol. 91 (1976), págs. 1296-1326.

Griswold, Susan C.: «Topoi and Rhetorical distance: the *Feminism* of María de Zayas», en *Revista de Estudios Hispánicos* vol. 14, nº 2 (1980), págs. 97-116.

Hernández Pecoraro, Rosilie: «La fuerza del amor or the power of self-love: Zayas' response to Cervantes' la fuerza de la sangre», en *Hispanic Review* vol. 70 (Winter 2002), págs. 39-57.

High, Jeffrey L.: «Crisis, Denial, and Outrage: Kleist (Schiller, Kant) and the Path toward the German Novella(s) of Modernity», en Bernd Fischer y Timothy J. Mehigan (eds.): *Heinrich von Kleist and Modernity*, Rochester, Candem House, 2011, págs. 187-203.

Himmel, Hellmuth: *Geschichte der deutschen Novelle*, Berna y Múnich, Francke, 1963.

Hoffmeister, Gerhart: *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlín, Erich Schmidt, 1976.

Krumbholz, Martin: «Gedanken-Striche. Versuch über Die Marquise von O...», en Heinz Ludwig Arnold (ed.): *Text+Kritik. Heinrich von Kleist*, Múnich, Text + Kritik, 1993, págs. 125-133.

- Lockemann, Fritz: *Gestalt und Wandlungen der Deutschen Novelle: Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, München, Max Hueber, 1957.
- Lokos, Ellen D.: «Clausura y final de *La fuerza de la sangre*», en *Actas del iii Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid y Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores - Anthropos, 1993, págs. 508-517.
- Mielke, Christine: *Zyklisch-serielle Narration: erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlín, Walter de Gruyter, 2006.
- Moering, Michael: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München, Wilhelm Fink, 1972.
- Müller-Salget, Klaus: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Reclam, 2002, págs. 177-186.
- Müller-Seidel, Walter: «Die Struktur des Widerspruchs in Kleists “Marquise von O...”», en *DVjS* vol. 28, nº 4 (1954), págs. 497-515.
- Neumann, Gerhard: «Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und in Cervantes Novelle *La fuerza de la sangre*», en: Gerhard Neumann (ed.): *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Friburgo, Rombach, 1994, págs. 149-192.
- Ojea Fernández, María Elena: «Orden y desorden en *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes», en *Lemir* vol. 19 (2015), págs. 151-164.
- Pérez López, Ana María: «Vom Süden nach dem Norden verlegt: Antecedentes cervantinos y rousseauianos en *Die Marquise von O...* de Heinrich von Kleist», en *Fòrum. Anuari de l'Associació de Germanistes de Catalunya* nº 11 (2004). URL: http://usuaris.tinet.cat/asgc/Forum/Autors/perez_lopez/perez_lopez1.html (Última consulta: 19/05/2019).
- Pongs, Hermann: *Das Bild in der Dichtung II*, Marburg, N. G. Elwerts Verlagsbuchhandlung, 1963.
- Raihala, Lorelle: «Who Has Control of the Marquise's Life?», en Paul-Michael Lützel y David Pan (eds.): *Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, págs. 93-106.
- Samuel, Richard: «Heinrich von Kleists Novellen», en Klaus W. Jonas (ed.): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972, págs. 73-88.
- Santos de la Morena, Blanca: «La virtud de la mujer en las Novelas Ejemplares: el caso de *La fuerza de la sangre*», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.): «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, págs. 441-48.

- Wagenknecht, Christian: «Nachwort», en Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O... - Das Erdbeben in Chili*, Stuttgart, Reclam, 1997, págs. 79-87.
- Wieland, Christoph Martin: *Sämtliche Werke*, vol. IV. Ed. Hans Radspieler, Hamburgo, C. H. Beck, 1984.
- de Zayas, María: *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1993.
- de Zayas, María: *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2004.

5.5. Kleist y Miguel de Unamuno

- Blanco Aguinaga, Carlos: «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, Mártir*, novela», en Antonio Sánchez Barbudo (ed.): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 273-296.
- Corominas, Pedro: «La trágica fe de Miguel de Unamuno», en *Atenea* nº LIII (julio 1938), págs. 101-114.
- Díaz-Plaja, Guillermo y Martín de Riquer: *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX. Discurso de recepción del académico de número Guillermo Díaz-Plaja y contestación del Excmo. Sr. D. Martín de Riquer*, Madrid, Real Academia Española, 1967.
- Ferrater Mora, José: *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, Madrid, Alianza, 1985.
- Franz, Thomas R.: «Niebla y Kleist, ¿ecos o coincidencias?», en Ana Chaguaceda Toledano (ed.): *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. III*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, págs. 13-17.
- García Blanco, Manuel: *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965.
- Heinzius, Fritz: «Besuch bei Unamuno», en *Vossische Zeitung* (05/01/1928), pág. 9. URL: goo.gl/98ZGsy (Última consulta: 19/05/2019).
- Hermida de Blas, Fernando: «Un artículo de Unamuno publicado en Alemania», en Pedro Ribas Ribas (coord.): *Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos. Cuaderno gris nº 6* (2002), págs. 33-46.
- Jurkevich, Gayana: *The Elusive Self. Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno*, Columbia, University of Missouri Press, 1991.
- Lema Hincapié, Andrés: «Leyendo a Unamuno desde Kant en “Del sentimiento trágico de la vida”. Puntos críticos», en *Revista canadiense de estudios hispánicos* vol. 28, nº 3 (2004), págs. 583-602.
- Longhurst, Carlos-Alex: «Teoría de la novela en Unamuno», en Ana Chaguaceda Toledano (ed.): *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, págs. 139-51.

- Marías, Julián: *Miguel de Unamuno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
- Martín Gijón, Mario: «Excitator Germaniae. La recepción de Miguel de Unamuno en la República de Weimar», en *Revista de Literatura* vol. LXXIX, nº 157 (2017), págs. 159-188.
- Mayer, Gerhart: «Unamunos Beziehungen zur Deutschen Dichtung», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift* vol. 11, nº 2 (April 1961), págs. 197-210.
- Niedermeyer, Franz: «Unamuno und Deutschland. Zum 100. Geburtstag Miguel de Unamunos am 29. September 1964» en Hermann Kunisch (ed.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, vol. 5, Berlín, Duncker & Humblot, 1965, págs. 177-200.
- Niedermeyer, Franz: «Unamuno escribe a/y sobre Alemania» en *AIH*, Actas IV (1971), págs. 319-26.
- Ribas, Pedro y Fernando Hermida (eds.): *Unamuno: cartas de Alemania*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Sánchez Barbudo, Antonio (ed.): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974.
- Sánchez Barbudo, Antonio: «Una experiencia decisiva: la crisis de 1897», en Antonio Sánchez Barbudo (ed.): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 95-122.
- Unamuno, Miguel de: «La Kultura y la Cultura», en *Mundo Gráfico*, año III, nº 70 (Madrid, 26 de febrero de 1913), pág. 9.
- Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 1927.
- Unamuno, Miguel de: *Obras completas*, vols. II y VII. Ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1967.
- Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Aguilar, 1987.
- Unamuno, Miguel de: *Epistolario inédito I (1894-1914)*. Ed. Laureano Robles, Madrid, Espasa, 1991.
- Unamuno, Miguel de: *Epistolario americano (1890-1936)*. Ed. Laureano Robles, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Valdés, Mario J. y María Elena de Valdés: *An Unamuno source book: a catalogue of readings and acquisitions with an introductory essay on Unamuno's dialectical enquiry*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.

5.6. Kleist y Edgar Allan Poe

- Adams, Percy G.: «Poe, Critic of Voltaire», en *Modern Language Notes* vol. 57, nº 4 (April 1942), págs. 273-275.
- Alewyn, Richard: «Anatomie des Detektivromans», en Jochen Vogt (ed.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*, Múnich, Fink Verlag, 1998, págs. 52–72.

- Ben-Amos, Dan: *Folktales of the Jews: Tales from Eastern Europe*, Filadelfia, Jewish Publication Society, 2006.
- Breuer, Ingo: «Geschichte der Kriminalliteratur im 17./18. Jahrhundert», en Andrea Bartl, Susanne Düwell, Christof Hamann y Oliver Ruf (eds.): *Handbuch der Kriminalliteratur. Theorien Geschichte – Medien*, Stuttgart, Metzler, 2018, págs. 265-73.
- Cobb, Palmer: *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, Chapel Hill, University Press, 1908.
- Conrady, Karl Otto: «Der Zweikampf. Zur Aussageweise Heinrich von Kleists», en *Der Deutschunterricht* vol. 3, nº 6 (1951), págs. 85-96.
- Demeritt, Linda C.: «The role of reason in Kleist's Der Zweikampf», en *Colloquia Germanica* vol. 20, nº 1 (1987), págs. 38-52.
- Frank, Frederick S. y Anthony Magistrale: *The Poe Encyclopedia*, Westport y Londres, Greenwood Press, 1997.
- Freund, Winfried: *Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten*, Paderborn, Schöningh, 1975.
- Ginzburg, Carlo: *Clues, myths, and the historical method*. Trad. John y Anne C. Tedeschi, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
- González Miguel, M^a de los Ángeles: *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- Gruener, Gustav: «Notes on the Influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe», en *PMLA* vol. 19, nº 1 (1904), págs. 1-25.
- Hall, Katharina (ed.): *Crime Fiction in German: Der Krimi*, Cardiff, University of Wales Press, 2016.
- Henel, Heinrich: «Der Indizienstil und die Haltung des Lesers», en Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche. Mit Materialien*. Ed. Helmuth Widhammer, Stuttgart, Klett, 1979, págs 82-88.
- Kayman, Martin A.: *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection, and Narrative*, Londres, Macmillan, 1992.
- Kiefner, Hans: «Species facti. Geschichtserzählung bei Kleist und in Relationen bei preußischen Kollegialbehörden um 1800», en *Kleist Jahrbuch* (1988/89), págs. 13-39.
- Künzel, Christine: *Vergewaltigungslektüren: zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*, Frankfurt y Nueva York, Campus, 2003.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2009.
- Peters, Sibylle: *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Macht der Berliner Abendblätter*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

- Poe, Edgar Allan: *The Works of E. A. Poe*. Ed. R. H. Stoddard, Nueva York, A. C. Armstrong, 1884.
- Poe, Edgar Allan: *The Works of E. A. Poe*, vol. I. Ed. E. C. Stedman and G. E. Woodberry, Nueva York, Freeport, 1971.
- Poe, Edgar Allan: *The Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, vol. I. Ed. Arthur Hobson Quinn y Edward H. O'Neill, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1978a.
- Poe, Edgar Allan: «The Murders in the Rue Morgue», en Edgar Allan Poe: *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, Vol. II: *Tales and Sketches*. Ed. Thomas Ollive Mabbott, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1978b, págs. 521-574.
- Poe, Edgar Allan: *The Annotated Poe*. Ed. Kevin J. Hayes, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2015.
- Reinert, Claus: *Das Unheimliche und die Detektivliteratur. Entwurf einer poetologischen Theorie über Entstehung, Entfaltung und Problematik der Detektivliteratur*, Bonn, Bouvier, 1973.
- Rosenheim, Shawn James: *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.
- Rzepka, Charles J.: *Detective Fiction*, Cambridge, Polity Press, 2005.
- Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschemata: Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*, Bad Homburg v.d.H., Berlín y Zúrich, Gehlen, 1969.
- Silverman, Kenneth: *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*, Nueva York, Harper Perennial, 1992.
- Steig, Reinhold: *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlín y Stuttgart, W. Spemann, 1901.
- Tannert, Mary W. y Henry Kratz (eds.): *Early German and Austrian Detective Fiction: An Anthology*, Jefferson y Londres, McFarland & Company, 1999.
- Voltaire: *Zadig o el destino*. Trad. Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 1999.
- Wallace, Ailsa: «Murder in the Weimar Republic: Prejudice, Politics and the Popular in the Socialist Crime Fiction of Hermynia Zur Mühlen», en Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal y Vibeke Rützou Petersen (eds.): *Detectives, Dystopias and Poplit: Studies in Modern Genre Fiction*, Nueva York, Camden House, 2014, págs. 91-116.
- Wichmann, Thomas: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Metzler, 1988.
- Wright, William Huntington: «Twenty rules for writing detective stories», en Howard Haycraft (ed.): *The Art of the Mystery Story: a Collection of Critical Essays*, Nueva York, Carroll and Graf, 1992, págs. 189-93.

5.7. Kleist y Ueda Akinari

- Araki, James T.: «A Critical Approach to the Ugetsu Monogatari», en *Monumenta Nipponica* vol. 22, nº 1/2 (1967), págs. 49-64.
- Blacker, Carmen: *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, Londres, Allen & Unwin, 1975.
- Campany, Robert Ford: *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*, Albany, State University of New York Press, 1996.
- Chaves, José Ricardo: «Ueda Akinari y el gótico japonés», en *Acta Poética* vol. 36, nº 2 (2015), págs. 113-26.
- Dutoit, Thomas: «Ghost Stories, the Sublime and Fantastic Thirds in Kant and Kleist», en *Colloquia Germanica* vol. 27, nº 3 (1994), págs. 225-254.
- Garci, José Luis: «Cuentos de la luna pálida de agosto», en *¡Qué grande es el cine!*, La 2 (02/08/2004). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EJzxHRRhD9c> (Última consulta: 19/05/2019).
- Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen, Francke, 2000, págs. 314-26.
- Hall, John Whitney y Donald H. Shively (eds.): *The Cambridge History of Japan* vol. 2, Nueva York, Cambridge University Press, 1999.
- Horn, Peter: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*, Königstein, Scriptor, 1978.
- Ihara, Saikaku: *Amores de un vividor*. Trad. Fernando Rodríguez Izquierdo, Madrid, Alfaguara, 1983.
- Iwasaka, Michiko y Barre Toelken: *Ghost and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan, Utah State University Press, 1994.
- Landfester, Ulrike: «Das Bettelweib von Locarno», en Walter Hinderer (ed.): *Interpretationen: Kleists Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1998, págs. 141-156.
- Meyer, Matthew: «Sutoku Tennō», en *Yokai.com* (2013). URL: <http://yokai.com/?s=sutoku> (Última consulta: 19/05/2019).
- Ortolani, Benito: *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Papinot, Edmond: *Historical and Geographical Dictionary of Japan*, Rutland, Charles E. Tuttle, 1972.
- Reider, Noriko T.: *Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2002.
- Rimer, J. Thomas: *Modern Japanese Fiction and Its Traditions: An Introduction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Schreiber, Christiane: »Was sind das für Zeiten!« *Heinrich von Kleist und die preußischen Reformen*, Frankfurt a.M. et al., Peter Lang, 1991.

- Selbmann, Rolf: «Das Bettelweib von Locarno». Schuld und Sühne?», en *Kleist Jahrbuch* (2013), págs. 280-91.
- Shirane, Haruo (ed.): *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600–1900*, Nueva York, Columbia University Press, 2002.
- Staiger, Emil: «Heinrich von Kleist. Das Bettelweib von Locarno. Zum Problem des dramatischen Stils» en Walter Müller-Seidel (ed.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, págs. 113-29.
- «Types of Noh plays», en *An introduction to Noh & Kyogen*, Japan Arts Council, 2004. URL: http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/noh_play.html (Última consulta: 19/05/2019).
- Ueda, Akinari: «Shiramine». Trad. Wilfrid Whitehouse, en *Monumenta Nipponica* vol. 1, nº 1 (January 1938), págs. 242-258.
- Ueda, Akinari: *Cuentos de Lluvia y de Luna*. Trad. Kazuya Sakai, México, Era, 1969.
- Ueda, Akinari: *Tales of Moonlight and Rain: Japanese Gothic Tales*, Trad. Kengi Hamada, Nueva York, Columbia University Press, 1972.
- Ueda, Akinari: *Unter dem Regenmod*. Trad. Oscar Benl, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980.
- Ueda, Akinari: *Tales of Moonlight and Rain*. Trad. Anthony H. Chambers, Nueva York, Columbia University Press, 2007.
- Ueda, Akinari: *La luna de las lluvias*. Trad. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, José J. de Olañeta, 2009.
- Washburn, Dennis Charles: *Translating Mount Fuji: Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*, Nueva York, Columbia University Press, 2007.
- Werlich, Egon: «Kleists »Bettelweib von Locarno«. Versuch einer Aufwertung des Gehalts», en *Wirkendes Wort* vol. 15 (1965), págs. 239-257.
- Yoshiyuki Kondo, Agustín: *Japón: Evolución histórica de un pueblo (hasta 1650)*, Hondarribia, Nerea, 1999, págs. 187-226.

5.8. Kleist y J. M. Coetzee

- Attridge, Derek: «Oppressive Silence: J. M. Coetzee's *Foe* and the Politics of Canonisation», en Graham Huggan y Stephen Watson (eds.): *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, Houndmills, Macmillan, 1996, págs. 168-90.
- Attwell, David: *T.M. Coetzee and the Life of Writing. Face-to-Face with Time*, Nueva York, Viking, 2015.
- Barney, Richard A.: «Between Swift and Kafka. Animals and the Politics of Coetzee's elusive Fiction», en *World Literature Today* vol. 78, nº 1 (January-April 2004), págs. 17-23.
- Coetzee, J. M.: *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Ed. David Attwell, Londres, Harvard University Press, 1992.

- Coetzee, J. M.: «Homage», en *The Threepenny Review* nº 53 (Spring, 1993), págs. 5-7.
- Coetzee, J. M.: *Stranger Shores: Essays 1986-1999*, Londres, Vintage, 2002.
- Coetzee, J. M.: *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*, Londres, Harvill Secker, 2007.
- Coetzee, J.M.: *Vida y época de Michael K.* Trad. Concha Manella, Barcelona, Penguin Random House, 2017.
- Conti, Christopher: «The trial of David Lurie: Kafka's courtroom in Coetzee's Disgrace», en *Textual Practice* vol. 30, nº 3 (2016), págs. 469-492.
- Danta, Chris: «“Like a Dog... like a Lamb”: Becoming Sacrificial Animal in Kafka and Coetzee», en *New Literary History* vol. 38, nº 4 (Autumn 2007), págs. 721-737.
- Dovey, Teresa: *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*, Johannesburgo, Ad. Donker, 1988.
- Gallagher, Susan VanZanten: *A Story of South Africa: J.M. Coetzee's Fiction in Context*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Gordimer, Nadine: «“The Idea of Gardening”. Review of Life and Times of Michael K., by J.M.Coetzee», en *New York Review of Books* vol. 2 (February 1984), págs. 3-6.
- Horn, Anette y Peter Horn: «Kafka in Südafrika», en *Kafka-Atlas*, 2014. URL: https://www.kafka-atlas.org/src/docs/beitraege/e25ad_Kafka%20in%20Suedafrika.pdf (Última consulta: 19/05/2019).
- Horn, Peter: Michael K.: «Pastiche, Parodie oder der auf den Kopf gestellte Michael Kohlhaas», en *Acta Germanica* vol. 26/27 (1998/1999), págs. 209-224
- Horn, Peter: «Kafka in der Karoo: John M. Coetzee's Life & Time of Michael K», en Herbert Arlt y Alexandr W. Belobratow (eds.): *Interkulturelle Erforschung der österreichischen Literatur*, St. Ingbert, Roehrig Universitätsverlag, 2000, págs. 277-301.
- Horn, Peter: «Michael K.: Pastiche, Parody or the Inversion of Michael Kohlhaas», en *Current Writing*, vol. 17, nº 2 (2005), págs. 56-73.
- Jobson, Liesl: «David Attwell Reveals the Four “Surprises” he Discovered in Reading JM Coetzee's Manuscripts», en *Books Live* (29 de julio de 2014). URL: <http://bookslive.co.za/blog/2014/07/29/david-attwell-reveals-the-four-surprises-he-discovered-in-reading-jm-coetzees-manuscripts/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Koelb, Clayton: «Incorporating the Text: Kleist's 'Michael Kohlhaas.'», en *PMLA* vol. 105, nº 5 (1990), págs. 1098-1107.
- Lehmann-Haupt, Christopher: «Review of Life & Times of Michael K, by J. M. Coetzee», en *New York Times* (6 de diciembre de 1983), URL: <http://www.nytimes.com/1983/12/06/books/coetzee-michael.html> (Última consulta: 19/05/2019).

- Meljac, Eric Paul: «The Poetics Of Dwelling: A Consideration Of Heidegger, Kafka, and Michael K», en *Journal Of Modern Literature* vol. 32, nº 1 (Autumn 2008), págs. 69-76.
- Merivale, Patricia: «Audible Palimpsests: Coetzee's Kafka», en Graham Huggan y Stephen Watson (eds.): *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, Houndmills, Macmillan, 1996, págs. 152-167.
- Morphet, Tony: «An interview with J. M. Coetzee», en *Social Dynamics* vol. 10, nº 1 (1984), págs. 62-65.
- Paolucci, Gianluca: «Oltre la “vergogna”. Coetzee (ri)legge Kafka», en *Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali* vol. 15 (2009), págs. 175-198.
- Post, Robert M: «Oppression in the fiction of J.M.Coetzee», en *Critique* vol. 27, nº 2 (1986), págs. 67-77.
- Sévry, Jean: «Interview with J. M. Coetzee», en *Commonwealth: Essays and Studies* vol. 8, nº 1 (1985), págs. 1-7.
- Sevry, Jean: «More variations on the works of J.M. Coetzee», en *Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature - J. M. Coetzee | Archives (1993-2001)*, 2013. URL: <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=120> (Última consulta: 19/05/2019).
- Turner, Christina: *J.M. Coetzee's occluded intertextuality: reading text, intertext and the archive in Life & Times of Michael K and Foe* (tesis de máster), Vancouver, University of British Columbia Library, 2013. URL: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0074279> (Última consulta: 19/05/2019).
- Ward, David: *Chronicles of Darkness*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989.
- Watson, Stephen: «Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee», en *Research in African Literatures* vol. 17, nº 3 (Autumn 1986), págs. 370-392.
- Weigl, Engelhard: «Life & Times of Michael K (1983)», en Tim Mehigan (ed.): *A Companion to the Works of J.M Coetzee*, Rochester, Camden House, 2011, págs. 76-90.
- Wilm, Jan: *The slow Philosophy of J.M. Coetzee*, Londres, Bloomsbury, 2017.
- Wright, Laura: «Minor Literature and “the Skeleton of Sense”: Anorexia, Franz Kafka's “A Hunger Artist” and J. M. Coetzee's *Life & Times of Michael K*», en *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* vol. 8, nº 1-2, (2001) págs. 109-23.
- Zymner, Rüdiger: «Coetzee und Kafka», en Manfred Engel y Dieter Lamping (eds.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprech, 2006, págs. 339-49.

5.9. Kleist y Ngũgĩ wa Thiong'o

- Bhabha, Homi K.: «Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse», en Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, págs. 85-92.
- Beßlich, Barbara: *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, Darmstadt, WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- Bishop, G. Scott: «J. M. Coetzee's *Foe*: A Culmination and a Solution to a Problem of White Identity», en *World Literature Today* vol. 64, nº 1 (Winter 1990), págs. 54-57.
- Bock, Helmut: *Major Schill, der Treubrecher*, Militärverlag, Berlín, 2013.
- Boehmer, Elleke: «The Master's Dance to the Master's Voice: Revolutionary Nationalism and the Representation of Women in the Writing of Ngugi wa Thiong'o», en Michael Parker y Roger Starkey (eds.): *Postcolonial Literatures. Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*, Londres, MacMillan Press, 1995, págs. 143-53.
- Brittnacher, Hans Richard: «Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*», en *Aurora* nº 54 (1994), págs. 167-189.
- Gikandi, Simon: *Ngugi wa Thiong'o*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Gribnitz, Barbara: *Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ›Rasse‹ und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo**, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Heckner, Elke: «Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists *Verlobung in St. Domingo*», en *Kleist Jahrbuch* (2001), págs. 226-244.
- Kreyßig, Friedrich: «Die Dichter der Befreiungskriege», en Ernst Dohm y Julius Rodenberg (eds.): *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft* vol. 7, Leipzig, A. H. Payne, 1870, págs. 213-223.
- Nicholls, Brendon: *Ngũgĩ wa Thiong'o, Gender, and the Ethics of Postcolonial Reading*, Farnham, Ashgate, 2010.
- Stratton, Florence: *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.
- Vannette, Charles: «Inciting Rebellion: Reading the War in Afghanistan with Heinrich von Kleist's "*Die Hermannsschlacht*"», en *Colloquia Germanica* vol. 42, nº 2 (2009), págs. 119-138.
- Vaughan, Michael: «African Fiction and Popular Struggle: The Case of A Grain of Wheat», en *English in Africa* vol. 8, nº 2 (1981), págs. 23-52.
- wa Thiong'o, Ngũgĩ: *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*, James Currey, Londres, 1993.
- wa Thiong'o, Ngũgĩ: *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Harare, Zimbabwe Publishing House, 1994.
- wa Thiong'o, Ngũgĩ: *Un grano de trigo*. Trad. Marta Sofía López, Barcelona, Debolsillo, 2017.

5.10. Kleist y H. P. Lovecraft

- Cirlot, Juan Eduardo: *Confidencias Literarias*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.
- Datlow, Ellen (ed.): *Lovecraft's Monsters*, San Francisco, Tachyon, 2014.
- Hernández de la Fuente, David: *Lovecraft: Una Mitología*, Madrid, ELR, 2005.
- Houellebecq, Michel: *H.P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Trad. Encarna Castejón, Madrid, Siruela, 2006.
- Joshi, S. T.: *H.P. Lovecraft: The Decline of the West*, Berkeley Heights, Wildside Press, 1990.
- Joshi, S. T.: *H. P. Lovecraft in his Time: A dreamer and a Visionary*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001a.
- Joshi, S. T.: *The Modern Weird Tale*, Jefferson, MacFarland, 2001b.
- Joshi, S. T.: *I am Providence*, Nueva York, Hippocampus Press, 2013.
- Joshi, S. T.: «Lovecraft and the Titans: a critical Legacy», en Sean Moreland (ed.): *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, págs. 155-170.
- Kubrick, Stanley y Vicente Molina Foix: «An interview with Kubrick by Vicente Molina Foix», en *Cinephilia and Beyond*, 1980. URL: <https://cinephiliabeyond.org/interview-stanley-kubrick-vicente-molina-foix/> (Última consulta: 19/05/2019).
- Ligotti, Thomas y Thomas Wagner: «Work not done? an interview with Thomas Ligotti by Thomas Wagner», en *The Art of GrimScribe* (2003). URL: http://www.angwa.de/Ligotti/interviews/worknotdone2_e.htm (Última consulta: 19/05/2019).
- Lovecraft, H. P.: *The call of Cthulhu and Other Weird Stories*. Ed. S. T. Joshi, Londres, Penguin, 2002.
- Lovecraft, H. P.: «Suggestions for a Reading Guide», en S. T. Joshi (ed.): *Collected Essays vol.2: Literary Criticism*, Nueva York, Hippocampus Press, 2004, págs. 184-203.
- Lovecraft, H. P.: *At the Mountains of Madness: The definitive Edition*, Nueva York, The Modern Library, 2005.
- Lovecraft, H. P.: *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Ed. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2010.
- Madigan, Mark J.: «‘Orders from the House’: Kubrick’s *The Shining* and Kafka’s *The Metamorphosis*», en Tony Magistrale (ed.): *Discovering Stephen King’s The Shining: Essays on the Bestselling Novel by America’s Premier Horror Writer*, Rockville, Wildside Press, 2006, págs. 74-81.
- Moreland, Sean (ed.): *The Lovecraftian Poe: Essays on Influence, Reception, Interpretation, and Transformation*, Bethel, Lehigh University Press, 2017.
- Schweitzer, Darrell (ed.): *The Thomas Ligotti Reader*, Holicong, Wildside Press, 2003.

- Shea, J. Vernon: «On the Literary Influences Which Shaped Lovecraft's Works», en S. T. Joshi (ed.): *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*, Athens, Ohio University Press, 1980, págs. 113-39.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
- Stephens, Anthony: «Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists», en *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* nº 42 (1998), págs. 195–213.
- Wells, H. G.: *The War of the Worlds*, Nueva York, Dover publications, 1997.
- Wohleber, Curt: «The Man Who Can Scare Stephen King», en *American Heritage* vol. 46, nº 8 (1995), URL: <https://www.americanheritage.com/content/man-who-can-scare-stephen-king> (Última consulta: 19/05/2019).

5.11. Kleist y Heiner Müller

- Ahbe, Thomas: *Ostalgie: Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*, Erfurt, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, 2005.
- Banchelli, Eva: «Ostalgie: eine vorläufige Bilanz», en Fabrizio Cambi (ed.): *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Wiedervereinigung*, Würzburg, Koenigshausen & Neumann, 2008, págs. 57-68.
- Bauerkämper, Arnd (ed.): *Doppelte Zeitgeschichte: deutsch-deutsche Beziehungen 1945–1990*, Bonn, Dietz, 1998; Paul Cooke: *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford, Berg Publishers, 2005.
- Czeike, Felix: «Nibelungenlied», en Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien: in 6 Bänden. Band 4: Le-Ro*, Viena, Kremayr & Scheriau/Orac, 2004, págs. 396-97.
- Ehrig, Stephan: *Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR*, Bielefeld, Transcript, 2018.
- Fuhrmann, Helmut: *Vorausgeworfene Schatten: Literatur in der DDR, DDR in der Literatur. Interpretationen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.
- Gratzke, Michael: «‘Ihr habt verbreitet / Die Lehre der Klassiker’: Bertolt Brecht und Heiner Müller lesen Kleists Prinz Friedrich von Homburg», en *German Life and Letters* vol. 64, nº 3 (2011), págs. 455-71.
- Grünbaum, Robert: *Deutsche Einheit. Ein Überblick 1945 bis heute*, Berlín, Metropol, 2010.
- Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Berlín, Aufbau, 2001.
- Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlín, Theater der Zeit, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies y Patrick Primavesi (eds.): *Heiner Müller-Handbuch*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2003.

- Lexikon des internationalen Films*. Ed. Katholisches Institut für Medieninformation und Katholische Filmkommission für Deutschland. Reinbek, Rowohlt, 1995.
- Mayer, Tilman (ed.): *20 Jahre Deutsche Einheit. Erfolge, Ambivalenzen, Probleme*, Berlín, Duncker & Humblot, 2010.
- Müller, Heiner: «Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns von unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über BILDBESCHREIBUNG, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE und die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens», en Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986, págs. 182-94.
- Müller, Heiner: «Deutschland, ortlos. Anmerkungen zu Kleist. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleistpreises», en *Kleist Jahrbuch* (1991), págs. 13-16.
- Müller, Heiner: *Werke 5. Die Stücke 3*. Ed. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- Müller, Heiner: *Werke 8. Schriften*. Ed. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005a.
- Müller, Heiner: *Werke 9. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie*. Ed. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005b.
- Müller, Heiner: *Werke 11. Gespräche 2. 1987–1991*. Ed. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008a.
- Müller, Heiner: *Werke 12. Gespräche 3. 1991–1995*. Ed. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008b.
- Neller, Katja: «“Auferstanden aus Ruinen?” Das Phänomen DDR-Nostalgie», en Oscar Gabriel, Jürgen Falter y Hans Rattinger (eds.): *Wächst zusammen, was zusammengehört? Stabilität und Wandel politischer Einstellungen im wiedervereinigten Deutschland*, Baden-Baden, Nomos, 2005, págs. 339-81.
- Ritter, Gerhard A.: *Der Preis der deutschen Einheit. Die Wiedervereinigung und die Krise des Sozialstaats*, Múnich, Beck, 2006.
- Schütte, Uwe: *Arbeit an der Differenz: Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2010.
- Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial: Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*, Bielefeld, Transcript, 2010.
- Stillmark, Hans-Christian: «Zur Kleist-Rezeption Heiner Müllers», en *Kleist Jahrbuch* (1991), págs. 72-81.
- Weidenfeld, Werner y Karl-Rudolf Korte (eds.): *Handbuch zur deutschen Einheit: 1949-1989-1999*, Frankfurt am Main, Campus, 1999.
- Weigand, Kurt: «Kleist oder die falsche Basis», en Paul Gerhard Klussmann y Heinrich Mohr (eds.): *Literatur im geteilten Deutschland*, Bonn, Bouvier, 1980, págs. 79-103.

5.12. Bases de datos

Catálogo del Kleist-Archiv Sembdner. URL: <http://www.kleist.org/db/bestand.php?page=1> (Última consulta: 19/05/2019).

Domínguez, César y Ana Rita Soares (eds.): *Dictionary of World Literature*. URL: http://dictionaryworldliterature.org/index.php/Main_Page (Última consulta: 19/05/2019).

Google Trends. URL: www.google.com/trends (Última consulta: 19/05/2019).

«Heinrich von Kleist», en *Internet Movie Database*. URL: http://www.imdb.com/name/nm0902535/?ref_=tt_ov_wr (Última consulta: 19/05/2019).

UNESCO (ed.): *Index Translationum*. URL: <http://www.unesco.org/xtrans/> (Última consulta: 19/05/2019).

Anexo: Schlussfolgerungen⁵⁴⁷

a) Methodische Schlussfolgerungen

Das Konzept der Weltliteratur ist einer stetigen Überprüfung vonseiten der akademischen Welt unterworfen. Diese terminologischen Schwankungen sind teilweise der Mehrdeutigkeit geschuldet, mit der Goethe selbst seine anfänglichen Überlegungen zum Thema Weltliteratur ausdrückte, aber auch andere Faktoren haben (wenn auch gespeist durch diese fehlende anfängliche Konkretisierung) den aktuellen Stand dieses Themas entscheidend mitbestimmt. Insbesondere die Interpretationsmöglichkeiten der Begriffe, aus denen es sich zusammensetzt (welche anhand der verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten des Wortes *Welt* in andere Sprachen deutlich werden), und die notwendige Anpassung des Begriffes „Welt“ an die fortschreitenden geopolitischen und sozialen Veränderungen, bedingt durch die geschichtliche Entwicklung (mit der sich daraus ergebenden Wirkung auf das Nationalbewusstsein und die internationalen Beziehungen), garantieren das aktive Fortleben der Debatte über die Weltliteratur in den kommenden Jahrzehnten.

Selbst wenn man sich auf eine konkrete Epoche konzentriert und besagte geschichtliche Veränderungen ausklammert, bringt die Mannigfaltigkeit der Perspektiven, die gleichzeitig in der Ordnung des *Weltlichen* wirken, eine Fülle an Kriterien mit sich, die zu beachten sind, um kulturelle Überstülungen zu vermeiden, welche die Stimme weniger gewichtiger Kollektive im vorherrschenden internationalen Kanon übertönen (sei es hinsichtlich des wirtschaftlichen Einflusses oder aber des Prestiges, mit der dazugehörigen Bedeutung für den Verlagsmarkt). Aus diesem Grund scheint es in gewisser Weise angemessen, von der Existenz mehrerer Weltliteraturen zu sprechen (mindestens eine pro Ausgangskultur), die parallel zueinander bestehen, aber zwischen denen sich des Öfteren unerwünschte hierarchische Verbindungen ergeben (der literarische Kanon der angelsächsischen Welt verfügt über größeren internationalen Einfluss als beispielsweise dessen spanisches Equivalent). Es könnte laut Damrosch (Suher 2015: Web) sogar deutlich zwischen einer Weltliteratur „für Akademiker“ und einer „für das allgemeine Publikum“ unterschieden werden. Aber selbst diese beiden großen Sphären verlieren ihre Integrität sobald es zu einer Verknüpfung mit den zuvor

⁵⁴⁷ En cumplimiento de los requisitos para obtener la mención de Doctorado Internacional, se adjuntan como anexo las conclusiones del presente trabajo en alemán.

erwähnten kulturellen Unterschieden kommt (möglicherweise bestehen ebensoviele Unterschiede zwischen dem literarischen Kanon der französischen Akademiker und den Lesern ihres Landes, wie zwischen den erstgenannten und Akademikern aus China oder Australien).

An diesem Punkt ist es als Prämisse für diese Arbeit notwendig, zwischen „Kanon“ und „Weltliteratur“ zu unterscheiden: Der Kanon (verstanden als Abstraktion, die sich in unendlichen Formen materialisieren kann, je nach Epoche, Kultur und sozialer Gruppe) bildet sich aus den Prozessen, die die Weltliteratur formen, aber in keinster Weise können diese Begriffe als Synonyme verwendet werden⁵⁴⁸. Selbst Goethe unterscheidet eindeutig zwischen seiner *Weltliteratur* (dessen Konzept er nach der Lektüre eines chinesischen Romans erstellt, die ihn über die progressive Verwischung nationaler Grenzen in Bezug auf den Umlauf von Literatur sinnend lässt) und seinem persönlichen Kanon (in dem die griechisch-lateinische Literatur immer größeres Gewicht haben wird als jedes asiatische Werk oder selbst Calderón [Eckermann 1999: 225]). Mit anderen Worten: Der Kanon, oder besser gesagt die Kanons⁵⁴⁹, sind ein Symptom der Weltliteratur, sie dürfen jedoch niemals als dessen Grenze oder maximaler Ausdruck gewertet werden (wenngleich auch ihr Nutzen nicht zu bestreiten ist, denn sie drücken die Qualitätskriterien oder die Relevanz einer bestimmten Gruppe aus, dadurch bieten sie einen geeigneten Ausgangspunkt zur Näherbringung fremder Kultur, und eine unumgängliche Referenz in akademischen Diskussionen). Ebenso sind die Kanons veränderbar und befinden sich im Mittelpunkt zahlreicher Debatten, vor allem im Hinblick auf die Infragestellung der Zugehörigkeit eines seiner Mitglieder oder die Forderung zur Aufnahme neuer Kandidaten⁵⁵⁰. Die Beschränkung der Untersuchung der Weltliteratur auf die Kanons bedeutet die Ausschöpfung sehr ergiebiger Forschungsansätze mit der Möglichkeit, diese zu erweitern, zu bereichern oder sogar zu widerlegen. Wenn man im Gegensatz dazu die

⁵⁴⁸ Über die geschichtliche Gleichstellung beider Konzepte siehe Kapitel 1.2 dieser Arbeit.

⁵⁴⁹ Die Möglichkeiten den Kanon einzugrenzen sind unendlich: So kann vom Kanon der japanischen Literatur der nordamerikanischen Akademiker gesprochen werden, der nicht dem der Akademiker in Japan entsprechen muss; ebenso wie der Kanon der Klassiker der Weltliteratur unterschiedlich ausfällt, je nachdem, wer ihn aufstellt. Es können sogar Unterkategorien gebildet werden wie „der Kanon der Science-Fiction-Literatur“ oder sogar „der Kanon der deutschen Science-Fiction-Literatur des 21. Jahrhunderts“ (welche wiederum unterschiedlich ausfallen können je nach Epoche und Ausgangskultur, die diese Liste erstellt, ganz abgesehen von persönlicheren Faktoren).

⁵⁵⁰ Diese Einwände können sowohl innerhalb der Ausgangskultur entstehen, die diesen Kanon aufgestellt hat, wie auch außerhalb von ihr. So bedeutete das Hoch der postkolonialen Studien eine Anprangerung des westlichen Kanons, die außerhalb von ihm selbst formuliert wurde, was wiederum zu einer (noch nicht abgeschlossene) inneren Aufarbeitung führte.

Weltliteratur als eine Gruppe von Übertragungsprozessen versteht oder gemäß der Definition von Damrosch als »a mode of circulation and of reading« (2003: 5), erscheint es nicht kohärent von der Existenz *mehrerer* Weltliteraturen zu sprechen, sondern vielmehr von einem Phänomen, dessen eigene transnationale und transkulturelle Wesensart es ermöglicht, es von sehr unterschiedlichen Ausgangspunkten anzugehen.

Dadurch, dass von zwei Weltliteraturen die Sprache ist (wenn auch im übertragenen Sinne) und insbesondere durch die Andeutung der Möglichkeit, dass es durchaus geschehen kann, dass ein Werk »enter into world literature and then fall out of it again« (2003: 6), entsteht eine Mehrdeutigkeit, die besagte historische Unklarheit des Begriffs *Kanon* fördert. Ich möchte erneut darauf hinweisen, dass dies nicht bedeutet, dass man die praktische Reichweite der Worte *Literatur* und *Welt* nicht debattieren kann (das heißt, mit dem Untersuchungsgegenstand der Weltliteratur) oder mit den verschiedenen Arbeitsmethodiken, die mit diesem Gebiet in Verbindung stehen (welches in einer engen Beziehung mit anderen Disziplinen wie der vergleichenden Literaturwissenschaft oder den Übersetzungswissenschaften steht): Damroschs Vorschlag ist also so zu verstehen, dass ein Werk aufhören kann Teil der *world literature* zu sein, wenn sich unsere Auffassung einer seiner beiden Achsen (*world* und *literature*) verändert. Im Übrigen kann die Veränderbarkeit des Kanons kein Ausschlusskriterium eines Werkes oder Autors aus der Weltliteratur sein. Hat ein literarischer Text einmal Wirkung auf ein fremdes System ausgeübt, verschwindet dieser Effekt nicht wieder, unabhängig davon, ob besagter Text im Laufe der folgenden Jahrzehnte oder Jahrhunderte an Wichtigkeit verliert.

Mit Bezug auf das Vorherige bietet sich als weiterer Diskussionspunkt an, in wie weit das quantitative Kriterium über das qualitative oder umgekehrt überwiegt: Ist es vorzuziehen, dass es mehrere Übersetzungen eines Textes in einer Zielkultur gibt, ohne dass diese unter den Kritikern und den ansässigen Schriftstellern ein gewisses Ansehen genießt, oder dass es keine Übersetzung des Textes gibt, aber ein nationaler Autor des Kanons ihn als wichtige Lektüre betrachtet? In seinem wegweisenden Werk über dieses Thema vertritt Damrosch die Ansicht, dass „[...] a work may function as world literature for some readers but not others, and for some kinds of reading but not others“ (2003: 6). Stattdessen halte ich den Vorschlag für passender, dass ab dem Moment, in dem eine Gruppe fremder Leser eine produktive Lektüre eines literarischen Textes vornimmt, dieser Teil der der Weltliteratur eigenen Prozesse wird, unabhängig von allen Gruppen, die diesem Text keine Beachtung schenken. Es ist nicht abzustreiten, dass das

Interesse an einem Autor und dessen Gültigkeit im Zielkanon mit dem Laufe der Zeit variieren und auch für gewisse Teile der Gesellschaft oder sogar ganze Kulturen gegenstandslos werden kann, aber solange auch nur die geringste Rezeption besteht oder *bestanden hat*, kann der Autor aus einer transnationalen Perspektive untersucht werden.

An diesem Punkt erlangt die Rolle der Wissenschaftler, Publizisten und Dozenten sowie der Verleger, Übersetzer und Literaten Bedeutung, denn sie alle verfügen über die Fähigkeit, das Interesse für einen bestimmten Autor in einem fremden literarischen System zu wecken oder wieder aufleben zu lassen. Die Vorstellung der internationalen Kollaboration als Unterstützung der Weltliteratur reicht mit seinen Wurzeln bis hin zur anfänglichen goetheschen Formulierung der *Weltliteratur*⁵⁵¹ und ist im Gedankengut von so bedeutenden Autoren der konzeptuellen Entwicklung der Weltliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Étiemble (2014: 95) oder Damrosch (2014: 368-70) präsent geblieben. Obwohl in unserer Zeit dieses Modell für jedes Wissenschaftsgebiet (in denen sich etwa die Fortschritte eines Labors entscheidend für die Arbeit eines Teams am anderen Ende der Welt erweisen können) als selbstverständlich vorausgesetzt werden könnte und wenngleich es stimmt, dass idealerweise jeder Wissenschaftler die größtmögliche internationale Diffusion seiner Ergebnisse wünscht, ist dies aus zwei Gründen ein besonders wichtiger Faktor im Studium der Weltliteratur. Erstens ermöglicht die transnationale Zusammenarbeit das Schließen von Wissenslücken, die ein Autor (sei er noch so versiert) über eine fremde Kultur haben kann, und zweitens ermöglicht die Anerkennung dieser Beiträge, weniger gewichtigen Kulturen eine Stimme im internationalen akademischen Panorama zu geben. Andererseits hat die Lektüre eines fremden Autors durch einen Wissenschaftler der Kultur X das Potenzial, nicht nur das literarische System X zu beeinflussen, sondern, aufgrund der anderen Perspektive, auch die Studien des Ausgangssystems zu bereichern. Als Beispiel dienen hier Fälle, in denen ein Autor, sei es aus politischen, sozialen oder literarischen Gründen, zuerst internationale Bekanntheit erlangt, bevor er in seinem eigenen Land anerkannt wird.

⁵⁵¹ Dass es sich hier um ein gemeinschaftliches Projekt handelt, wird am Ende des berühmten Gesprächs zwischen Goethe und Eckermann im Januar 1827 deutlich: „die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen“ (Eckermann 1999: 224). Andere seiner Beiträge unterstreichen die Rolle der Gelehrten in diesem Prozess noch deutlicher (FA I 22, 866 und ff.; Strich 1957: 370-7).

Zusammenfassend und unter Berücksichtigung der kontinuierlichen theoretischen Regeneration, der das Konzept der Weltliteratur unterliegt, teile ich die Proposition von Domínguez *et al.*, die besagt:

«Literatura mundial» es un concepto que resulta fútil si no se ejemplifica con casos. Sin embargo, cuando empieza a ser entendido, corre el riesgo de llegar a ser rehén de este o aquel acreditado ejemplo. Por lo tanto, la única manera de progresar en la comprensión del fenómeno de «literatura mundial» es seguir añadiendo nociones, permitiendo que anulen o refuerzen la influencia que pueden tener en el concepto general. La elección del ejemplo principal de un programa de investigación o de un proyecto docente sobre «literatura mundial» puede ser la intervención más significativa del investigador (2016: 112).

Selbstverständlich kann jeder die Parameter seiner Forschung dort eingrenzen, wo es ihm beliebt, woraus sich ergibt, dass Autor X keinen Kontakt mit Kultur A hat, wohl aber mit Kultur B. In praktischer Hinsicht allerdings (und unter Berücksichtigung der Fragmentierung oder fehlenden Aktualität der Studien zur internationalen Rezeption von Kleist) geht diese Arbeit vom weitesten gefassten Ansatz aus, von dem die Beziehung eines Autors oder Textes mit der Weltliteratur untersucht werden kann. Ein Ansatz, der sich wie folgt formulieren lässt: In welchem Umfang kann gesagt werden, dass Beispiel X mit anderen, seiner Ausgangskultur fremden kulturellen Phänomenen in Verbindung steht oder stand?

b) Thematische Schlussfolgerungen

Heinrich von Kleist gilt bezüglich der Untersuchung der Internationalisierungsprozesse seines Werkes als Extremfall, bedingt durch die Prämisse, von der ein Großteil der Abhandlungen über ihn ausgeht: sein ausgesprochen germanischer Charakter. Während des 19. Jahrhunderts bewirkte in Deutschland eben jene nationalistische Verherrlichung, die zur Abwertung der goetheschen Weltliteratur führte⁵⁵², zugleich die Erhebung Kleists zum Nationalautor aufgrund seiner inbrünstigen Verteidigung der deutschen Einheit gegenüber Napoleon. Diese Tatsache, verschärft durch die Instrumentalisierung seiner Texte zu politischen Zwecken vonseiten des Nationalsozialismus, hat seine

⁵⁵² Vgl. Kapitel 1.2.1 dieser Arbeit.

Rezeptionsgeschichte innerhalb Deutschlands entscheidend geprägt und damit auch sein Potenzial im Ausland beeinträchtigt. Andererseits hat der Hang zur Mystifizierung der Figur Kleists zu einer perniziösen Reduzierung seines Lebens und seines Werkes auf die näheren Umstände seines Selbstmords, gemeinsam mit Henriette Vogel, geführt. Was wiederum die Popularisierung eines Bildes von ihm mit sich bringt, welches ihn als einen Goethe entgegengesetzten Charakter typisiert: Der eine repräsentiert Beherrschung und die klassische Ordnung, während der andere ein impulsives und mit dem Etablierten brechendes Wesen verkörpert. In Folge dessen und trotz ausgiebiger Kontextualisierung oder sogar Infragestellung vonseiten der Kritiker der persönlichen Unstimmigkeiten, die zur Verfeindung der beiden Schriftsteller führten, bedingt diese Situation die Untersuchung einer möglichen späteren positiven Rezeption Goethes durch Kleist. Zusammenfassend ist festzustellen, dass ein Schriftsteller mit nationalistischen Tendenzen, dessen hindernisreiches Leben durch einen gegen sich selbst gerichteten Gewaltakt endete und der offen seine Verachtung für den Weimarer erklärte, schwerlich als Epigone oder Sympathisant des Mannes gelten kann, der das Konzept der Weltliteratur propagierte.

In Anbetracht dieser Darlegungen und obgleich ein kosmopolitischer Geist keine Voraussetzung dafür ist, um im Ausland gelesen oder bewundert zu werden, wird in Kapitel 2.1 versucht, diese angebliche Abneigung Kleists gegen Goethe zu widerlegen, als erster Schritt der Untersuchung seines Werkes auf kosmopolitische Elemente und Tendenzen. Das Ergebnis ist, dass es unabhängig von seinen möglichen Empfindungen Goethe gegenüber genug Argumente gibt, um von einer aktiven Rezeption dessen literarischen Werkes zu sprechen, zudem finden sich einige Passagen in seinen Texten, in denen Vorstellungen skizziert werden, die mit den kosmopolitischen Tendenzen, die die Entstehung der goetheschen *Weltliteratur* unterstützen, durchaus in Verbindung gebracht werden können. Dass Kleists Nationalismus eine direkte Folge des politischen Notstands seiner Zeit war und nicht Ergebnis eines irrationalen Chauvinismus, erscheint eindeutig, wenn man seine Wertschätzung literarischer Werke aus Ländern wie Griechenland, England, Italien oder ganz besonders Frankreich berücksichtigt. Gerade die Nation, gegen deren unaufhaltbares Vordringen er so viele Zeilen verfasste, hatte den entscheidendsten Einfluss auf die Entwicklung des kleistschen Denkens (Kapitel 2.2).

Ein anderer Berührungspunkt mit der Weltliteratur leitet sich aus den ausländischen Schauplätzen seiner Erzählungen ab (Kapitel 2.3): Von acht spielt nur

Michael Kohlhaas auf deutschem Boden; *Die heilige Cäcilie* und *Der Zweikampf* ereignen sich noch in der Nähe des Imperiums (jeweils in Holland und der Schweiz) und die übrigen spielen in italienisch- oder spanischsprachigen Ländern. Auf jeden Fall erscheint der Grund für diese Entscheidung untersuchenswert, da in einem Großteil der Erzählungen der Gebrauch allgemeiner Beschreibungen wahrzunehmen ist, die es nicht ermöglichen, die beschriebenen Gebiete genau zu lokalisieren, außer durch die Angaben des Erzählers (sein Santiago de Chile zum Beispiel ist mit jeglicher europäischen Metropole austauschbar). Wenngleich nicht auszuschließen ist, dass sich Kleists Interesse auf den distinktiven Klang der romanischen Sprachen konzentriert (welches in den Namen der Figuren wieder zu finden ist, bei denen sich systematisch der Buchstabe O wiederholt) oder sich auf die Kulturen bezieht, die Ursprung der Kurzgeschichte als literarische Gattung sind, erscheint es doch angebracht (ohne dadurch die vorherigen Aussagen für nichtig zu erklären), dass der Wunsch nach einer Distanzierung der Handlung von Deutschland eine Strategie zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit der dargestellten Ereignisse ist (wie in *Die Marquise von O*) oder die Absicht zeigt, verdeckt zeitgenössischen Begebenheiten widerzuspiegeln. Obwohl sich *Die Verlobung in St. Domingo* einer Rassenproblematik bedient, die im damaligen Deutschland nicht existierte, macht die Dichotomie zwischen Weißen und Schwarzen vor dem Hintergrund der Rebellion gegen die Franzosen die Problematik der Revolution als Mechanismus politischer und sozialer Veränderungen sichtbar (eine Fragestellung, die bereits als Schlüsselsymbol in *Das Erdbeben von Chili* untersucht wurde) und gleichzeitig untersucht Kleist die Gangbarkeit eines Guerillakrieges, um Napoleon zu besiegen. Wenn es auch so scheint, als dass die Domestizierung des Ausländers als Hintergrundbild diese Milieuschilderung vollkommen instrumentalisiert, brachte die Debatte um die Französische Revolution und den globalen Notstand, den Napoleons Vormarsch bedeuteten, Kleist dazu, die deutschen Grenzen auf der Suche nach Lösungen zu verlassen, was ein supranationales Denken bedeutet.

Diese beiden Rubriken beenden den Themenblock der Rezeption der Weltliteratur in der Prosa von Kleist. Aufgrund der Tatsache, dass das Thema dieser Untersuchung eine zweiseitige Analyse der transnationalisierenden Prozesse bedingt (ebenso wie ein möglichst weites Verständnis des Konzepts Weltliteratur), wird im Folgenden dazu übergegangen, die internationale Rezeption in die entgegengesetzte Richtung zu verfolgen. Das heißt, den Einfluss des Deutschen auf fremde Schriftsteller und fremde literarische Systeme (Kapitel 2.4). Zu diesem Zweck wurden Übersetzungen,

Bearbeitungen und unmittelbare Bezüge aus literarischen Werken aus Österreich, der Schweiz, Frankreich, dem Vereinigten Königreich, Irland, den USA, Spanien und Hispanoamerika, Russland und den slavischen Ländern, Japan, China und Südkorea berücksichtigt sowie aus anderen Nationen, in denen die Rezeption Kleists sich erst später ereignete oder die bisher noch nicht tiefgehend unter diesem Aspekt untersucht wurden (zu ihnen gehören Italien, die skandinavischen Länder, Griechenland, Ungarn, Israel etc.).

In jedem der genannten Beispiele kommen besondere historische und literarische Faktoren zum Tragen, die eine individuelle Analyse erfordern: So haben in einigen Kulturen seine Prosatexte mehr Erfolg, andere sprechen ihm mehr Renommee als Dramatiker zu. Einige Länder haben Kleists Werk aus erster Hand kennen gelernt, in anderen ergab sich der Kontakt über die Vermittlung von fremdsprachigen Übersetzungen. Und auch wenn es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bemühungen gab, seine Texte im Ausland bekannt zu machen, mussten andere Länder bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts warten, bis sie seine Texte in ihrer eigenen Sprache lesen konnten. Ein anderer zu berücksichtigender Aspekt ist die Art, wie der nationalistische Mythos um Kleist außerhalb der deutschen Grenzen aufgenommen wurde, was je nach dem jeweiligen geschichtlichen Moment zwischen einer positiven oder zumindest neutralen Stellung ihm gegenüber (in mit Deutschland verbündeten Ländern oder in jenen, die sich auf der Suche nach nationalistischen Literaturmodellen für ihre eigenen Kultur befinden) und direkter Ablehnung schwankt. Durch die gemeinsame Betrachtung der einzelnen Rezeptionsgeschichten von Kleists Werk im Ausland wird deutlich, dass die entscheidendste Voraussetzung eben seine Wertung innerhalb Deutschlands selbst ist, dessen anfängliche Geringschätzung (verursacht unter anderem durch das allgemeine Unverständnis seines künstlerischen Konzepts, durch den sozialen Skandal nach seinem Selbstmord und durch die Unterschätzung seiner geistigen Fähigkeiten aufgrund des Selbstmords) auch eine erste Hürde bezüglich seiner Internationalisierung bedeutete.

Diesbezüglich kann eingewendet werden, dass ein Autor außerhalb seines Landes mehr geschätzt werden kann als innerhalb. Allerdings ist die damalige junge Infrastruktur der Weltliteratur nicht mit der Geschwindigkeit der Informationsübertragung der heutigen Zeit vergleichbar, wodurch der Argwohn seiner Landsleute ein deutlich schwieriger zu überwindendes Hindernis darstellte als er im Internetzeitalter darstellen würde. Auch sollte die Tatsache nicht außer Acht gelassen

werden, dass, auch wenn es ein Schriftsteller schafft, diesen ersten Stolperstein zu überwinden und er im Ausland gelesen wird, der Ruf eines unverständenen, verdamnten und verfolgten Autors immer die Strategien für die dortige Verbreitung (nicht unbedingt negativ) beeinflusst, vor allem wenn die binationalen Beziehungen zwischen dem Ausgangsland und dem Zielland durch irgendeine Art politischer Unstimmigkeiten gekennzeichnet ist, was jeweils die Beurteilungskriterien der anderen anzweifeln lässt. Aber, wie bereits geschildert, wirkt der nationalistische Stempel, der Kleists Schaffen auszeichnet, diesem Phänomen entgegen. All dies hat dazu geführt, dass, unabhängig von den in der Analyse jedes Landes beobachteten Besonderheiten, abschließend festzuhalten ist, dass die internationale Rezeption Kleists allgemein spät erfolgte oder zumindest ungleichmäßig, obwohl diese gestützt wurde durch die wachsende Geltendmachung und Wertschätzung seines Werkes durch namhafte Schriftsteller der ganzen Welt, unter denen sich Boris Pasternak, Franz Kafka, Kenzaburô Ôe, Miguel de Unamuno, Thomas Mann, Amos Oz, J. M. Coetzee, Paul Auster und ein langes Et cetera befinden. Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass in den wenigen untersuchten Ländern, die nicht über moderne Übersetzungen von Kleists Prosa verfügen, trotzdem aktuelle Neuauflagen älterer Übersetzungen zu finden sind. Demzufolge und auch wenngleich in keinem Fall behauptet werden kann, dass Kleist außerhalb der Germanistik zu einem kanonischen Autor geworden ist, ist seine weltweite Präsenz in fremden literarischen Systemen seit mindestens dem letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts konstant. Was auf eine positive Tendenz bezüglich seiner zukünftigen Rezeption hinweist. Eine Analyse der Anzahl der wissenschaftlichen Artikel und Arbeiten, die zwischen 2002 und 2015 über Kleist veröffentlicht wurden, zusammen mit der Anzahl der Google-Suchen seines Namens seit der Aufzeichnung dieser Daten bestärken die oben genannten Schlussfolgerungen. Aktuell ist die Popularität Kleists beim großen Publikum jedoch noch gering im Vergleich zu anderen Autoren des Kanons und diese hängt vor allem von Vorführungen als Theaterstücke und Verfilmungen seiner Werke ab. Die Feier seines zweihundertjährigen Todestages im Jahr 2011 führte zu einer begeisterten Resonanz innerhalb der Germanistik, die allerdings nicht über den Jahrestag hinweg andauerte. Kleist schaffte es, eine frühere hindernisreiche Bewertung seines Werkes zu überwinden und zu einem von weltweiten Spezialisten ausführlich erforschten Autor zu werden, aber seine Bedeutung ist neben den großen Schriftstellern der deutschen Literatur noch immer sekundär.

Während der Erstellung einer Übersicht der literarischen Einflüsse von und auch auf Kleist ergibt sich immer wieder die Herausforderung herauszufinden, ob die Ähnlichkeit zwischen zwei Werken zufällig besteht oder eben doch auf einen (bewussten oder unbewussten) Einfluss zurückzuführen ist. Allein in den wenigen Fällen, in denen wir über direkte Nachweise verfügen (zum Beispiel Aussagen aus erster Hand, in denen der Autor erklärt, besagten Titel gelesen zu haben, oder anhand eines wörtlichen Zitats), ist es möglich, den Bereich der Spekulation zu verlassen. Dies verkompliziert sich wiederum durch die Möglichkeit, dass anderen Autoren in dieser Beziehung noch eine vermittelnde Rolle eingenommen haben können. Von der Prämisse ausgehend, dass die Unmöglichkeit, die Rezeptionskette zu bestimmen, die Analyse thematischer und formeller Ähnlichkeiten zwischen Werken, die in unterschiedlichen kulturellen Umfeldern⁵⁵³ entstanden sind, nicht weniger produktiv sein kann, beschäftigen sich die beiden letzten Rubriken dieses zentralen Kapitels mit der Untersuchung von Kleists Prosa ausgehend von einem Model typologischer Ähnlichkeiten, gemäß den Forschungsansätzen von Āurišin und Mads Rosendahl Thomsen.

Unter Berücksichtigung vor allem der Form ergibt die Betrachtung Kleists als einen der Pioniere der deutschen Novelle Hinweise auf weitere mögliche Verbindungen zu anderen fremden narrativen Formen (Kapitel 2.5.1). Allein in drei Fällen kann von einem Einfluss oder einer Einflusskette im engeren Sinne gesprochen werden: die Mögliche Rezeption romanischer Modelle (Cervantes und Boccaccio) durch Kleist während der Festigung des Genres in Deutschland; die Rezeption Kleists durch andere nachfolgende deutsche Autoren, für die Kleist eine Vorreiterrolle des Genres einnahm und die wiederum über internationales Ansehen verfügen (zum Beispiel Franz Kafka oder Thomas Mann), und schließlich seine Bedeutung in ausländischen literarischen Systemen, die im 19. Jahrhundert noch über keine der Novelle oder der europäischen Kurzgeschichte entsprechende eigene Tradition verfügten (wobei Japan das einzig bekannte Beispiel für dieses Phänomen ist, dank der frühzeitigen Übersetzungen von Ōgai). Allerdings bereichert der ungewöhnliche Einsatz des literarischen Materials und der Regeln des Genres, die Kleists Erzählstil charakterisieren, die vergleichende Untersuchung seiner Erzählungen mit Werken, mit denen diese keine hypertextuelle

⁵⁵³ Tatsächlich kann gegenteilig argumentiert werden: Je weiter zwei literarische Systeme kulturell voneinander entfernt sind, desto auffälliger erscheinen die Ähnlichkeiten zwischen zwei ihnen zugehöriger Werke, die sich nicht durch eine direkte Kenntnis des Autors A durch Autor B erklären lassen.

Beziehung verbindet. Abschließend und ausgehend von einer Serie universeller literarischer Themen, Motive und Argumente können zahlreiche vergleichende Untersuchungen zwischen Kleists Erzählungen und anderen ausländischen Werken vorgenommen werden (Kapitel 2.5.2), an dessen Rande auch darauf hinzuweisen ist, dass Einzelheiten aus Kleists Biografie (vor allem mit Bezug auf seine nationalistischen Seite oder die Begebenheiten seines Selbstmordes) zurecht zum Mythos oder Motiv geworden sind, dessen Reichweite über die deutschen Grenzen hinausgeht.

c) Fallbeispiele

Nach der Darlegung der verschiedenen Untersuchungsmöglichkeiten, mit denen die Beziehung zwischen Kleists Prosa und der Weltliteratur ausgewertet werden kann, wurde ein Korpus aus Texten ausgewählt, dessen vergleichende Lektüre die theoretischen Ansätze mit Beispielen belegen sowie die möglichen Herausforderungen offenlegen, die durch dessen praktische Anwendung entstehen.

Die Vorstellung, dass sich Kleist an *La fuerza de la sangre* von Cervantes für *Die Marquise von O...* hat inspirieren lassen, wurde in der Germanistik und der Romanistik sowohl verteidigt als auch bestritten, um so die deutsche *Novelle* anhand eines Vorbilds aus dem literarischen Kanon zu legitimieren, um den internationalen Einfluss Cervantes zu belegen oder um beide Traditionen voneinander zu lösen. Indem Vorurteilen bezüglich der Zuschreibung zu einem Genre Vorrang vor der eigenen Textanalyse gegeben wird, bergen diese Herangehensweisen das Risiko in sich, die wissenschaftlichen Rigorosität zu gefährden. Mit Bezug auf die eigentliche Analyse sind die formellen und thematischen Ähnlichkeiten zwischen beiden Texten hervorstechend genug, um das Interesse an einer vergleichenden Untersuchung zu rechtfertigen, unabhängig davon, ob Kleist die Cervantinische Erzählung kannte oder nicht. Aber auf der anderen Seite fordert die Existenz anderer möglicher Bezugsquellen (wie Montaigne oder María de Zayas) die Inbetrachtung eines ausgedehnteren literarischen Netzwerkes.

Der Fall von Unamuno ist fast gegenteilig zum vorherigen, da sowohl er als auch Kleist in ihren jeweiligen nationalen literarischen Systemen zum Kanon gehören, aber im Land des anderen deutlich unbekannter sind. Trotz alledem und im Gegensatz zum Fall Cervantes gibt es hier ausreichend Dokumente, die belegen, dass Unamuno Kleist gelesen und bewundert hat, was ihn zu einem der ersten renommierten Intellektuellen

macht (wenn nicht zum ersten), der dessen Werk in Spanien förderte. Die Gewissheit über diesen Kontakt zwischen den Autoren, lädt dazu ein, nach Parallelen oder Ähnlichkeiten zwischen ihren Werken zu suchen. Denn ohne die Aussage Unamunos hätte man sie schwerlich miteinander in Verbindung gebracht, gleichwohl die große Glaubenskrisen, die ihn verfolgte (und welche er in *San Manuel Bueno, mártir* thematisiert) und seine berühmte Gleichstellung von Gott mit der Figur des Romanschriftstellers (zentrales Thema in *Niebla*) bereits in Texten wie *Die heilige Cäcilie* oder *Der Griffel Gottes* auftreten.

J. M. Coetzee, ein weiterer Autor mit internationalem Renommee, dessen Hochachtung Kleist gegenüber außer Frage steht, dient hier als Ausgangspunkt, um auf zwei Risiken, sich im Studium der Weltliteratur auf phylogenetische Beziehungen zu beschränken, hinzuweisen. Dadurch, dass die Kritik ihre gesamte Aufmerksamkeit auf die Anspielungen in *Vida y época de Michael K* auf Kafka konzentrierte, wurde *Michael Kohlhaas* erst berücksichtigt, als Coetzee selbst erklärte (nach der Veröffentlichung seiner Tagebücher), dass er sich auf dieses Werk gestützt habe, was uns wiederum vor den weltweiten Ungleichheiten im Kanonisierungsprozess warnt. Auf der anderen Seite zeigen uns die Details des langen Prozesses der Überprüfung und des Umschreibens, die der Südafrikaner an seinem Manuskript nach vermehrten Konflikten mit seiner eigenen Interpretation von *Kohlhaas* vornahm, einen Beweis der Schwierigkeiten bei der Bearbeitung eines fremden literarischen Materials. Ebenso zwingt uns diese Tatsache dazu anzuerkennen, dass ein Werk ein anderes auf unsichtbare Weise beeinflussen kann, das heißt ein im fertigen Werk nicht wahrnehmbarer Einfluss, der zu dessen Entstehung aber unentbehrlich ist.

Obwohl es unwahrscheinlich erscheint, dass Edgar Allan Poe Kleist gelesen hat, gibt es unter Anwendung mehrerer der vorher angesprochenen Fragestellungen mindestens zwei Wege, beide Autoren in Beziehung zu stellen: die der Einflussketten (sei es durch einen Vermittler, wie zum Beispiel E. T. A. Hoffmann, oder durch die Erwägung gemeinsamer, von beiden verwendeter Quellen, wie es Voltaire war) und die der strukturellen Analogien. Aufgrund des identitätsstiftenden Charakters von *Der Doppelmord in der Rue Morgue* für die Detektivliteratur ist eine parallele Lektüre von Poes Erzählung und *Der Zweikampf* ratsam. Es handelt sich hierbei um einen Text, der vor der Festigung dieser Erzählform entstand, aber dennoch viele deren grundlegender Merkmale aufweist.

Noch erstaunlicher erscheinen Analogien mit dem Werk eines Autors, den Kleist aufgrund der antieuropäischen Politik der damaligen japanischen Regierung sicherlich nicht kennen konnte. Zufälligerweise verwenden sowohl Kleist als auch Ueda Akinari (jeweils Pioniere der Kurzgeschichte in ihrem Land) Drama als Grundlage für ihre Prosa: Wenn die biografischen und geschichtlichen Parallelen, die diese Entwicklung begünstigen, dem Zufall zuzuschreiben sind, dann stellt die Tatsache, dass beide Schriftsteller ähnliche Strategien anwenden, einen paradigmatischen Fall der konvergenten Entwicklung dar. Außerdem überschreitet die literarische Verwendung, die beide von der Darstellung des Geistes machen, die gewaltigen kulturellen Unterschiede zwischen ihnen und spiegelt eine Reihe anthropologischer Ähnlichkeiten wider.

H. P. Lovecraft, ein Autor, der in vielen Aspekten Erbe Poes ist, hat mit Kleist das allgemeine Unverständnis der großen Literaten seiner Zeit und die Unterschätzung seines Werkes aufgrund politischer oder sogar psychologischer Umstände gemein. Ebenso wie bei seinem deutschen Kollegen konnte er die Aufmerksamkeit der akademischen Welt erst im Laufe der Zeit gewinnen, was uns das Potenzial der Weltliteratur in Erinnerung ruft, miteinander unvereinbar erscheinende literarische Traditionen in Einklang zu bringen und die Grenze zwischen Unterhaltungsliteratur oder auch Konsumliteratur und Hochliteratur zu überwinden. In jedem Fall sagt *Das Erdbeben in Chili* (mit der Hinterfragung der Rolle Gottes als Garant für Gleichgewicht und Gerechtigkeit und der Panik, die ausbricht, als diese Rolle gefährdet erscheint oder gegenüber unserem Unvermögen, diese verstehen zu können) zum großen Teil Konzepte von Lovecraft vorher, wie das der *cosmic indifference* oder des philosophischen Materialismus.

Wenngleich Vorsicht geboten ist, wenn man Autoren der Vergangenheit mit zeitgenössischen Trends oder Bewegungen in Verbindung bringt, führt die nationalistische Debatte um Kleists Werk im Kontext der napoleonischen Befreiungskriege dazu, Texte wie *Die Verlobung in St. Domingo* aus der Perspektive der „Tradition des Widerstands“ von Ngugi wa Thiongo zu analysieren. Ohne die Denkweise eines Autors des 19. Jahrhunderts gemäß zeitgenössischer Parameter analysieren (geschweige denn bewerten) zu wollen, verleihen ihm seine Reflexionen über die Rechtmäßigkeit der Revolution, den Preis der Freiheit und die Beziehung zum Anderen (in dieser Erzählung mit Bezug auf den Konflikt zwischen Schwarzen und Weißen sowie die Unterschiede zwischen Mann und Frau) Gültigkeit im Rahmen

äußerst aktueller Diskurse. Ebenso ist die Untersuchung der Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Behandlung des Themas der Befreiung zwischen Kleist (der die Handlung vom besetzen Deutschland in ein fremdes Land versetzt, dessen Rassenkonflikt ihm unbekannt war) und Ngugi (der in *A Grain of Wheat* echte Begebenheiten seines Geburtslandes Kenia schildert) sehr aufschlussreich.

Abschließend erinnert uns die Bearbeitung von Kleists *Der Findling* durch Heiner Müller an die Bedeutung, die inneren Grenzen der Weltliteratur zu hinterfragen. Die deutsche Teilung nach dem Zweiten Weltkrieg zwang beide Seite sowohl die Beziehung zueinander zu überdenken sowie auch die Rezeption des gemeinsamen kulturellen Erbes, wozu auch Kleist gehörte, der nach der Aneignung seines Werkes durch die Nationalsozialisten ungeheuer an Ansehen verloren hatte. Müllers Leseweise der Texte spiegelt die grundlegenden Diskrepanzen zum westlichen Kanon wider, aufgrund der abrupten Unterschiede in politischen und intellektuellen Kriterien. Diese reichen so weit, dass die Verbindungen der drei Seiten dieses Dreieckes den inneren diachronischen Prozessen der Weltliteratur ähneln, obwohl seit der Wiedervereinigung fast dreißig Jahren vergangen sind. Auffällig ist, dass das subversive Potenzial von Kleists Werk auf beiden Seiten der Mauer die Entstehung von Neufassungen und Überarbeitungen verursachte, die sich kritisch gegenüber dem jeweiligen politischen System positionierten, wobei Müllers *Findling* eine Metapher für den Generationskonflikt und institutionellen Verfall der letzten Jahre der DDR darstellt. Diese Tatsache macht deutlich, dass literarische Werke nicht nur Waren auf dem Markt der Weltliteratur sind, sondern dass gerade die Rezeptionsgeschichte und der Zugehörigkeitsgrad zwischen Text und Zielkultur es ermöglichen, die weltweiten Grenzen zu verfeinern, sodass diese weniger intuitiv sind, als wir für es möglich erachten. Somit und ebenso wie es im letzten Kapitel dieser Abhandlung versucht wurde anzuwenden, kann die Untersuchung der Weltliteratur ihren eigenen Untersuchungsgegenstand verwenden, um ihre eigenen Grenzen neu zu entwerfen, wodurch ein Beitrag zur Verfeinerung eines Konzepts geleistet wird, dass sich seit Goethe in stetigem Wandel und stetiger Erweiterung befindet.

d) Zukünftige Forschungswege

Diese Arbeit erschöpft die Untersuchungsmöglichkeiten hinsichtlich der internationalen Rezeption von Heinrich von Kleist aus zwei Gründen nicht: Erstens besteht noch heute

ein Mangel an Untersuchungen über dessen möglichen Einfluss auf eine Vielzahl asiatischer, afrikanischer und sogar europäischer Länder (eine Aufgabe, die die internationale Zusammenarbeit von mit der Zielkultur und -sprache vertrauten Experten erfordern würde, um die unvermeidbaren individuellen Lücken auszugleichen). Zweitens ist zu berücksichtigen, dass die Anzahl der Übersetzungen und Bezugnahmen auf Kleists Werk in den untersuchten Ländern jedes Jahr steigt, sodass es in Zukunft nötig sein wird, dieses Verzeichnis zu aktualisieren. Aufgrund der seit dem 20. Jahrhundert wachsenden Beliebtheit Kleists bei Schriftstellern und Intellektuellen der ganzen Welt, soll diese Arbeit als Ausgangspunkt für ein vielversprechend strahlendes Kapitel in seiner weltweiten Rezeptionsgeschichte dienen sowie in Spanien zu einer Festigung der Zentralität seiner Figur innerhalb der Germanistik und zu einer Vertiefung der Möglichkeiten vergleichender Studien von Spezialisten anderer Fachgebiete führen.